magazyn o muzyce współczesnej
Numer 3 Marzec 2005
Numer ISSN: 1733-4098
Cena: 10 zł (w tym VAT 0%)

GLISSANDO

Szamburski
Zubel
Rossbin
Cpt. Beefheart
Celan
Vandermark
Jaskot

Free Improvisation

Młodzi

Falkiewicz
Kupczak
The Residents
Wilson
Górczyński
Knittel
Praszczałek
Sikorski
Zych
Munthe
Simone
Zappa
Kwieciński
Namtchylak
Gryka
Izdebski
Carter

ISSN 1733 - 4098
9 771733 409040 03

Wydanie numeru
było możliwe dzięki
wsparciu finansowemu:

NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

Spis treści

Free improvisation
Redakcja: Michał Libera oraz Krzysztof Trzewiczek zwyjątkiem*
2 Czym jest free improvisation? *Christian Munthe*
4 Czym JEST free improvisation? *Michał Libera*
7 Improwizacja, anarchia, utopia *Dariusz Brzostek**
12 Nagrywanie muzyki improwizowanej: dyskusja Martin Davidson, Fred Frith, Lê Quan Ninh, Keith Rowe
15 Rekonfiguracje *Peter Niklas Wilson**
17 Konwencja wiedeńska *Jacek Skolimowski**
20 U źródeł muzyki improwizowanej (recenzje) *Rafał Księżyk**
23 Pocztówki z wakacji (recenzje) *Michał Libera*
26 Andrzej Izdebski – wywiad *Przemkia Psikuty**
29 Michał Górczyński – wywiad *Krzysztofa Trzewiczka i Jana Topolskiego*

Postaci
34 Krzysztof Knittel – wywiad *Michała Mendyka*
37 Paweł Szamburski – wywiad *Łukasza Iwasińskiego*
40 Długa historia – grzebiąc w kolekcjach z piosenkami Niny Simone *Łukasz Mikołajewski*
44 Wiatr ze stepu, czyli o twórczości Sainkho Namtchylak *Radosław Siedliński*

małe jest piękne
47 Rossbin *Tadeusz Kosiek*

Muzyka i filozofia
50 Wzniosłość dźwięków – o Tomaszu Sikorskim *Sławomir Wieczorek*

Muzyka i... poezja
52 Muzyka poezji i poezja muzyki (na przykładzie twórczości T.S.Eliota) *Agata Pyzik*
57 Czy wolno śpiewać Celana? *Joanna Roszak*
60 *Tomasz Praszczałek, Agata Pyzik, Joanna Roszak, Adam Wiedemann*
dyskusja: O związkach możliwych i niemożliwych

Zappa i nie tylko
64 Takiego mnie nie znacie – fragmenty autobiografii Frank Zappa
66 Dialog o atonalności, polirytmii i pudlach *Dominik Mokrzewski i Jan Topolski*
71 W cztery oczy – The Residents *Mariusz Gradowski*
75 Serce wołu – Cpt. Beefheart *Tomasz Kamiński*

Wodzenie za ucho
79 Eliott Carter: Koncert podwójny *Krzysztof Kwiatkowski*
84 Open ears (in Poland)! Territory Band Kena Vandermarka *Jan Topolski*

Młodzi i piękni
92 O muzyce raz jeszcze *Michał Mendyk*
97 Pokolenie? Dyskusja *Daniel Cichy, Michał Mendyk, Ewa Schreiber, Jan Topolski*
Wywiady *Ewy Szczecińskiej i Jana Topolskiego* oraz biogramy *Daniela Cichego*:
100 Wojciech Ziemowit Zych
104 Agata Zubel
108 Sławomir Kupczak
112 Adam Falkiewicz
116 Dobromiła Jaskot
120 Tomasz Praszczałek
124 Andrzej Kwieciński
129 Aleksandra Gryka

Numer współtworzyli
Dariusz Brzostek
Daniel Cichy
Martin Davidson
Fred Frith
Dagna Frycz
Mariusz Gradowski
Łukasz Iwasiński
Tomasz Kamiński
Tadeusz Kosiek
Rafał Księżyk
Krzysztof Kwiatkowski
Katarzyna Kwiecień
Michał Libera
Łukasz Mikołajewski
Dominik Mokrzewski
Christian Munthe
Lê Quan Ninh
Tomasz Praszczałek
Przemek Psikuta
Agata Pyzik
Joanna Roszak
Keith Rowe
Ewa Schreiber
Radosław Siedliński
Jacek Skolimowski
Ewa Szczecińska
Krzysztof Trzewiczek
Adam Wiedemann
Sławomir Wieczorek
Peter Niklas Wilson †

Redakcja
Karol Koszniec (layout, skład)
Agata Kwiecińska (sekretarz redakcji, dystrybucja)
Michał Mendyk (zastępca redaktora naczelnego)
Eliza Orzechowska (internet, ilustracje, PR)
Anna Pęcherzewska (korekta)
Jan Topolski (redaktor naczelny)

Korekta
Anna Pęcherzewska
oraz
Jan Topolski

Layout
Karol Koszniec
oraz
Łukasz Rajski (logo)

Skład
Karol Koszniec

Druk
A-Z Druk s.c.
ul. Słowikowskiego 21c
05-090 Raszyn

Nakład
1100 egzemplarzy

Wydawca
Fundacja PRO MUSICA VIVA
ul. Gąbińska 9/64
01-703 Warszawa

Prenumeratę można zamawiać w firmie KOLPORTER S.A. Informacje:
0-801 205 555 lub http://www.kolporter-spolka-akcyjna.com.pl/prenumerata.asp.

Adres redakcji
ul. Korotyńskiego 7/17
02-121 Warszawa

www.glissando.pl
glissando@op.pl

Przekaż nam 1% swojego podatku!

Zgodnie z ustawą o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie, od 1 stycznia 2004 roku podatnicy płacący podatek dochodowy od osób fizycznych mogą w zeznaniu rocznym pomniejszyć go o 1%, przekazując tę kwotę na rzecz wybranej organizacji pożytku publicznego.
Należy najpierw wypełnić roczne zeznanie podatkowe (PIT 36 lub PIT 37) i obliczyć kwotę stanowiącą 1% należnego podatku dochodowego, a następnie wpłacić obliczoną kwotę na konto wybranej przez siebie organizacji pożytku publicznego. Kwota wpłaty na rzecz organizacji pożytku publicznego może być większa niż ten 1 % (odliczeniu podlega jednak tylko 1%) lub mniejsza niż 1% (kwota odliczenia jest wówczas równa wpłacie).
Osoby, którym należy się zwrot z tytułu nadpłaconych zaliczek podatkowych w danym roku, wraz ze zwrotem tej nadwyżki otrzymają również zwrot kwoty 1% swego należnego podatku wpłaconego na rzecz organizacji pożytku publicznego.
Osoby, których podatek należny za dany rok jest większy niż wpłacone zaliczki podatkowe, pomniejszają kwotę niedopłaty o 1% swego należnego podatku wpłaconego na rzecz organizacji pożytku publicznego.
Kto, komu i kiedy?
1% przekazać mogą jedynie osoby fizyczne płacące podatek dochodowy,
przekazanie może nastąpić wyłącznie na rzecz zarejestrowanych organizacji pożytku publicznego wpisanych do Krajowego Rejestru Sądowego,
1% podatku można przekazywać w terminie od 1 stycznia roku podatkowego, w którym składane jest zeznanie, do dnia złożenia tego zeznania, nie później jednak niż do upływu terminu określonego dla złożenia zeznania (30 kwietnia roku następującego po roku rozliczeniowym).

NASZE KONTO:

FUNDACJA "PRO MUSICA VIVA"
38 1060 0076 0000 4010 2017 0939 Bank BPH S.A.

Warszawa - Bonn
Artykuł wstępny

Przystępniak
J: Przystępując do planowania tego numeru i zamawiania tekstów, trzeba się nam zdradzić, że nie wiedzieliśmy, za co go w ogóle wydamy. Była oczywiście perspektywa ucieczki w przestrzeń wirtualną, ale... Ale na szczęście się nam udało, którą to radosną nowiną dzielimy się z Wami, że cieszyć się będziemy sobą jeszcze cały ten rok przynajmniej...
M: No i sprawdziła się moja intuicja z numeru pierwszego. Czuwa nad nami Opatrzność Boża. Tym razem skorzystała z pośrednictwa czynników oficjalnych, mianowicie Narodowego Centrum Kultury, któremu w imieniu własnym, redakcji oraz Opatrzności Bożej serdecznie dziękujemy.

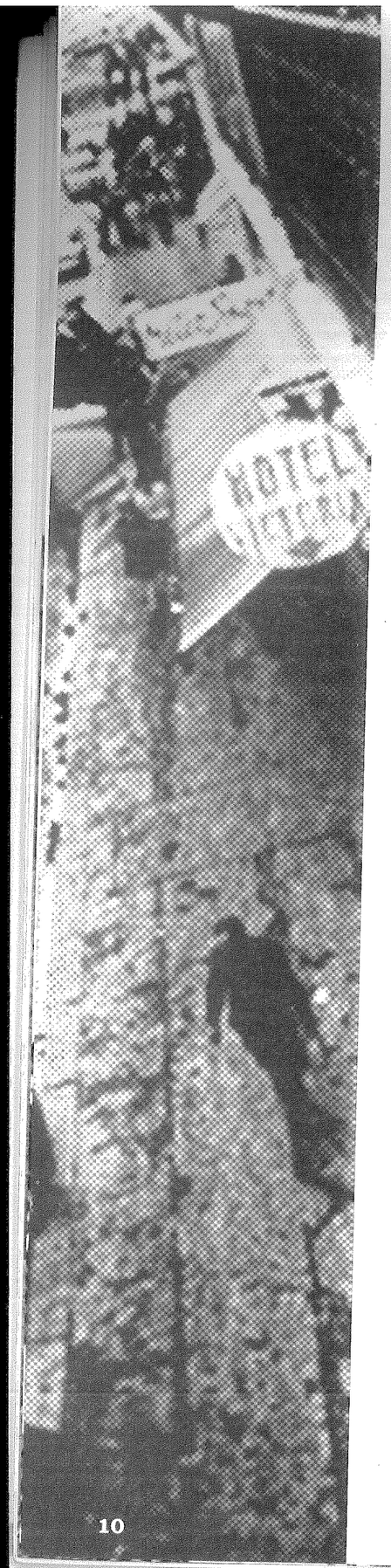
Zastępniak
M: Trzeci numer „Glissanda" to także kolejne zwycięstwo nowoczesnych środków komunikacji w walce z nieznośną sztywnością czasoprzestrzeni. Redakcja w Warszawie, korekta w Sopocie, naczelny w Bonn, autorzy rozsiani po Polsce i (nie ma się czego wstydzić...) unijnej Europie, a nawet Kanadzie. Gdyby nie ten internet... Efektem ubocznym (jak najbardziej pożądanym) okazał się bujny rozkwit dialogowej formuły narracji, która towarzyszyła przedsięwzięciu od samego początku.
J: Tak, tak, dialogi na cztery nogi i czterdzieści cztery strony... Bezprecedensowo mamy w tym numerze aż 12 wywiadów (i jeszcze fragmenty trzech na stronie internetowej), 2 dialogi i 3 dyskusje, w których ze wszystkich stron biorą udział 34 osoby. Uff! Wszystkich miłośników homofonii zapraszamy zatem do czytania między kwestiami oraz do następnych numerów, a dla miłośników wielogłosowości – prawdziwa uczta. Ale czy nie przesadziliśmy?
M: Ależ nie, mój Wielki Statystyku. Po prostu w miarę naszych możliwości pozwoliliśmy twórcom przemówić we własnym imieniu, doprawiając to szczyptą naszych sugestii oraz komentarzy (nie udało nam się tylko niestety umówić na spotkanie z zespołem *The Residents*). *Ad fontes*, Janeczku, *ad fontes*. Choć z drugiej strony w kolejnym numerze warto byłoby naszym artystom usta nieco zakneblować... W imię dobrych obyczajów oczywiście, bo ten hultaj Zappa to prawdziwy bezecnik.

Ustępniak
J:...czyli miejsce do wyznań wstydliwych, napisów pamiątkowych, spokojnych rozmyślań i poważnych wysiłków. Zatem: chyba faktycznie nie pojąłem idei syntezy granularnej (patrz: listy), „byłem w IRCAM-ie" (ale był zamknięty); kiedy wreszcie będą wakacje? (ale przecież we wrześniu numer 5); glissando wspina się coraz wyżej (już chyba w małej oktawie). A Ty jak tam sobie radzisz?
M: Dziękuję, również bardzo źle. Natomiast lepsza połówka redakcji ma się nadzwyczaj dobrze. Zorganizowały nasze piękne damy konferencję prasową oraz koncertowy maraton, na który już dziś zapraszamy do Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. 14 kwietnia wystąpią tam tak zacni wykonawcy jak Nonstrom, Kwartludium, Arszyn, Dymiter oraz Bunio. W programie premiery, muzyka młodych, *free improv* oraz eksperymentalna elektronika rodem z Trójmiasta. Może pora pomyśleć o (nie)zasłużonej emeryturze?
J: Ha! Wręcz przeciwnie: proponuję zrobić nasz własny koncert, gdzie we dwójkę będziemy improwizować na eterofonach i laptopach spektralne utwory, oczywiście *free*!

Występniak
M: Przy okazji zaznaczyć wolno, iż po nieco lżejszym w zawartości numerze drugim, wypuściliśmy Czytelników, Autorów i redakcję na głębokie wody. Dwa główne tematy numeru to zjawiska w Polsce słabo rozpoznane, choć jedno genetycznie raczej jednoznacznie polskie.
J: Nie będziemy udawali, że chodzi tu o *free improvisation*. Swoją drogą, w tym temacie dokonaliśmy dobrowolnej redakcyjnej abdykacji – odpowiedzialność wobec Czytelników, Opatrzności i NCK wzięli na siebie Michał Libera i Kszysztof Trzewiczek, krytycy zrzeszeni w impreseriacie plain.music organizującym koncerty improwizowane. I będziemy abdykować zawsze, gdy uznamy, że ktoś lepiej od nas pływa... Co do głębokiej wody, to w przypadku tematu drugiego rzucamy koło ratunkowe w postaci płyty zawierającej próbki twórczości najmłodszych polskich kompozytorów.

Podstępniak
M: Koło ratunkowe naszej muzyce rzucił natomiast ekscentryczny kanadyjski milioner ukrywający na razie swoją tożsamość. Ufundował on wystawienie w warszawskim Teatrze Wielkim premier pięciu oper współczesnych. Na kwiecień planowana jest pierwsza prezentacja długo oczekiwanego dzieła scenicznego Pawła Szymańskiego. Roboczy tytuł brzmi *Śniadanie u Chłopeckiego, czyli wielce ucieszna quasi-krotochwila surkonwencjonalna*. Całość reżyseruje sam mistrz Wajda. Wdarłem się ukradkiem na próbę, gdzie spotkałem Bogusława Kaczyńskiego. Był wniebowzięty... Kolejne nazwiska na liście naszego kanadyjskiego dobroczyńcy to Kwieciński (*Umbrae – TransOpera*), Praszczałek (*Stawiam na Tolka Banana*), Gwinciński (*Wesele Tymona*) oraz Twardowski (*Legenda Licheńska*). Zapowiada się nieźle. Krążą także słuchy, iż prezydent Lech Kaczyński prowadzi z Kanadyjczykiem rozmowy w sprawie wystawienia kompletnego cyklu *Licht* Stockhausena. Co Ty na to ?
J: Koło mojego osiedla są nawet takie tereny zielone, gdzie można by postawić wymaganą przez niego do realizacji przedsięwzięcia zupełnie nową halę widowiskową; no a poza tym w końcu Frank Gehry ma zaległy projekt dla Warszawy. To jednak jeszcze nic w porównaniu z podstawą librett niektórych powyższych oper – Kwieciński bierze na warsztat twórczość Pereca z OuLiPo, a Twardowskiemu pomaga w napisaniu sam Jan Żak! Ach, zakwitnie muzyka w kwietniu! Już teraz możemy zapowiedzieć, że na naszej stronie internetowej przygotowaliśmy dla Czytelników, którzy wymienią 50 literówek z numeru pierwszego – 100 podwójnych wejściówek na ten cykl operowy...

Michał Mendyk i Jan Topolski



„Daj głos odtrąconym!"[8]

Free improvisation była więc od samego początku związana z pewną ideologią, można nawet zaryzykować twierdzenie, iż miała być artystycznym ucieleśnieniem anarchistycznych idei znacznej części ówczesnej europejskiej, intelektualistycznej lewicy. Orężem politycznej walki stawały się również projekty muzyczne. Ich podstawową ideą był radykalny sprzeciw wobec konwencji estetycznych, społecznych i politycznych, lokujący wielu twórców na skraju anarchizującej lewicy, gdzieś pomiędzy bojówkarzami "paryskiego maja", artystycznymi ekscesami Fluxusu, a akcjami terrorystycznymi Frakcji Czerwonej Armii (nie bez wpływu na dalsze poczynania pozostawała nić sympatii, łącząca niemieckie środowisko *free improvisation* z m.in. Ulrike Meinhof, późniejszą organizatorką terrorystycznej grupy Baader-Meinhof).

Sam Peter Brötzmann przyznawał się zresztą do wpływu, jaki wywarły na jego postawę (nie tylko artystyczną) idee anarchistyczne i komunistyczne: „Wszyscy mieliśmy nadzieję, że możemy zmienić społeczeństwo, uczynić je lepszym. Byliśmy zafascynowani ideologią marksistowską, czuliśmy, że musimy coś zrobić. Krzyczeliśmy: »Jeśli ty tego nie zrobisz, to kto?« Ruch komunistyczny był przez nas rozumiany jako rodzaj idealnej wizji ludzkiego społeczeństwa, do której należy dążyć. Z tak pojmowanym komunizmem europejski free jazz był wówczas bardzo mocno związany"[9].

Nie pozostawało to, rzecz jasna, bez wpływu na muzykę, która także miała być formą wypowiedzi ideologicznej, akcją bezpośrednią i radykalną, ciosem wymierzonym w istniejący porządek społeczno-polityczny. Tyle tylko, że w przypadku działań Brötzmanna, Globe Unity Orchestra i innych formacji, akcje, prowokacje oraz ekscesy, przybrały formę terroryzmu w jego najszlachetniejszej postaci, terroryzmu tylko artystycznego. W istocie jednak wystąpienia improwizatorów, a także innych, debiutujących wówczas artystów: muzyków i plastyków, były dość oczywistą kontynuacją, zapoczątkowanej na szeroką skalę przez Marcela Duchampa walki z instytucjonalnym statusem sztuki, opiniotwórczą rolą autorytetów, galerii, akademii oraz krytyków sztuki. W połowie lat sześćdziesiątych europejscy twórcy *freely improvised music* (Brötzmann, Bennink, Misha Mengelberg) nawiązali kontakty ze środowiskiem Fluxusu, postaciami takimi, jak guru ówczesnej awangardy, Joseph Beuys czy Nam Jun Paik, wstawiony akcjami polegającymi np. na niszczeniu instrumentów na scenie.

Siłą rzeczy wszystkie te artystyczne prowokacje uderzały też w nowoczesną popkulturę, która w oczach artystycznych i politycznych ekstremistów stawała się kolejnym „opium dla mas", spreparowanym przez międzynarodowy kapitał wedle sprawdzonych receptur – w celu uśpienia naturalnych instynktów społecznych rodzących się w łonie przebudzonego i niezadowolonego proletariatu. Improwizator jako twórca awangardowy stawał się, z definicji niemal, artystą zaangażowanym, politycznym i estetycznym outsiderem, podejmującym samotną walkę z systemem, na wszystkich płaszczyznach jego funkcjonowania: od sztuki, aż po religię i politykę. Nie można przy tym zapominać, iż, jak twierdził Peter Kowald: „Pojęcie »wolnej muzyki« jest bardzo szerokie i łączy w sobie idee ruchów politycznych i społecznych od Gandhiego po Mandelę. Ale kiedy mówimy »wolna muzyka«, to przede wszystkim mamy na myśli muzykę wolną od określonej z góry formy"[10]. Czy jednak owa ziemia obiecana improwizacji nie była krainą li tylko utopijną?

III. Utopia, czyli spotkanie

Obszarem owej wolności artystycznej miały stać się, obok koncertów i festiwali muzyki improwizowanej, wzorowanych na anarchistyczno-antyestetycznych festiwalach Fluxusu, przede wszystkim małe, mobilne i niezależne wytwórnie fonograficzne, prowadzone przez samych artystów. Ideą najtrafniej wyrażającą przyjętą przez nie strategię było słynne hasło Bernarda Stollmana: „Artyści sami decydują o tym, co usłyszycie na płytach ESP". Jego nowojorska wytwórnia[11] miała stać się (obok założonej przez Sun Ra już w połowie lat 50. El Saturn Records) jednym z najistotniejszych punktów odniesienia dla początkujących europejskich producentów i wydawców *free impro* (nie bez znaczenia był tutaj także fakt, iż sztandarowym artystą Stollmana stał się jeden z pionierów free jazzu, Albert Ayler). Wzorem wytwórni niezależnej okazała się wkrótce niemiecka Free Music Production, założona w roku 1969 przez Brötzmanna i prowadzona następnie przez niestrudzonego animatora sceny impro, charyzmatycznego producenta, Josta Gebersa. W ślady FMP poszli wkrótce inni artyści, powołując do istnienia m.in. Incus Records (1970 – Derek Bailey, Tony Oxley, Evan Parker), Emanem (Martin Davidson), Matchless Recordings (Eddie Prévost i inni muzycy AMM). W tych inicjatywach producencko-wydawniczych, nierzadko krótkotrwałych i efemerycznych, do których doskonale pasuje Beyowskie pojęcie „tymczasowej strefy autonomicznej", artystyczna anarchia i estetyczna prowokacja znajdowały swą przystań, umieszczoną poza sferą wpływów koncernów płytowych, showbiznesu, polityki czy nawet akademickiej awangardy muzycznej. To właśnie te małe firmy fonograficzne miały stać się wkrótce przyczółkiem „improwizującej rewolucji" i stworzyć, wespół z niezależnymi rozgłośniami (jak legendarne kalifornijskie radio KPFA, czy też niemieckie stacje Radio Bremen, Radio Köln, Südwestrundfunk), strefę kultury alternatywnej.

Jednak najważniejszym z przejawów *freely improvised music* jest *meeting*, czyli spotkanie, pojmowane dwojako. Z jednej strony, jako spotkanie muzyków, wyzwalające w nich uśpione dotąd moce inwencji i owocujące grupową improwizacją, nieplanowanym i spontanicznym aktem twórczym. W tym znaczeniu spotkanie jest, samo w sobie, wydarzeniem artystycznym – konfrontacją osobowości, stylów i tradycji. Muzyka, staje się wówczas dialogiem, nagranie zaś, tego dialogu zapisem. Z drugiej strony, *free improvisation* najpełniej realizuje się w wykonaniu „na żywo", w „tymczasowej, autonomicznej czasoprzestrzeni koncertu", która podkreśla wyjątkowość oraz ulotność tego wydarzenia, jakim jest „spotkanie" muzyków – w obliczu słuchaczy. Jest to zarazem spotkaniem z publicznością, dla której, czy też wobec której, odbywa się ów akt zbiorowej kreacji artystycznej. Spotkanie tu i teraz, często nie poprzedzone nawet próbami, ma być gwarancją niepowtarzalności i absolutnej szczerości tego, co dzieje się na scenie (kłaniają się w tym miejscu nie tylko koncepcje Johna Cage'a i pomysły Antonina Artauda, ale też wyrastające z nich założenia Międzynarodówki Sytuacjonistycznej i Fluxusu). Nie trzeba tu zresztą dodawać, że ta afirmacja koncertowej spontaniczności bierze się także ze sprzeciwu wobec skrajnej schematyczności oficjalnej produkcji muzycznej, z upodobaniem posługującej się playbackiem i oferującej widowisko zamiast spotkania. Ostatecznym efektem tego ostatniego jest bowiem próba ocalenia niewyrachowanego i intuicyjnego podejścia do muzyki, realizowanego w utopii, ziszczonej na moment w niepowtarzalnej atmosferze koncertu. Utopią nieziszczalną okazało się zaś marzenie improwizatorów, aby prezentowany przez nich typ ekspresji artystycznej został utożsamiany ze spontaniczną twórczością ludową cywilizacji industrialnej. Muzyka Baileya, Brötzmanna czy Kowalda nie jest ani masowo słuchana ani, tym bardziej, proletariacka. Proletariat, we właściwy sobie sposób, wybrał twórczość łatwiejszą w odbiorze i bardziej ludyczną, skazując dokonania improwizujących anarchistów na egzystencję niszową, co przecież wcale nie znaczy – gorszą czy mniej istotną.

Dariusz Brzostek

[1] A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s, 118.
[2] *Peter Kowald: Muzyczny uciekinier*, Rozmawiali: Vanita i Joe Monk; wybór, tłumaczenie i opracowanie: Michał Libera, tekst dostępny na stronach www.diapazon.pl.
[3] R. Linton, *Kulturowe podstawy osobowości*, przeł. A. Jasińska–Kania, Warszawa 2000, s. 117.
[4] Ch. Cutler, *Sun Ra Intergalactic Research Arkestra*, w: tegoż, *O muzyce popularnej*, przeł. I. Socha, Zielona Sowa 1999, s. 75.
[5] *Peter Kowald: Muzyczny uciekinier.*
[6] Kyle Gann, *Making Marx in the Music*, NewMusicBox.

Nagrywanie muzyki improwizowanej - dyskusja:

Michał Libera (moderator)

Martin Davidson
Fred Frith
Lê Quan Ninh
Keith Rowe

Problem nagrywania muzyki improwizowanej jest nie tylko problemem technicznym. A właściwie jeśli jest jakimkolwiek problemem, to właśnie nie technicznym. Pojawia się często nie tyle w artykułach czy opracowaniach, ale w mniej formalnych rozmowach. Widać wtedy doskonale rzadko artykułowany, a często po prostu ukrywany stosunek do muzyki w ogóle. Jeśli więc mówi się o nagrywaniu improwizacji, można spodziewać się, że ujawni się wiele domniemanych przekonań na temat niej samej, przekonań, które czasem z różnych powodów pozostawia się w ukryciu. Z taką nadzieją ułożyliśmy trzy bloki pytań, które dostali uczestnicy. Początkowo było ich sześciu, ale dwóch z nich nie miało czasu na tę mailową korespondencję, która trwała blisko dwa miesiące. Po wstępnych odpowiedziach wymieniliśmy komentarze, które docierały do wszystkich uczestników i każdy mógł wówczas dodawać kolejne intuicje.

Martin Davidson: *szef wytwórni Emanem. Odpowiedzialny m.in. za archiwizację znakomitej większości klasycznych już dziś nagrań brytyjskiego* free improv, *m.in. SME. Kiedyś zadeklarował, iż Emanem będzie wydawał płyty wyłącznie nagrywane na żywo i nigdy krótsze niż 55 minut.*

Fred Frith: *znany ze swojej pracy w studiu nagrań, w którym eksperymentuje i – jak sam uważa – często także improwizuje.*

Lê Quan Ninh: *w ciągu dwudziestu kilku lat swojej działalności improwizatorskiej wydał niewiele ponad dwadzieścia płyt. W świecie improwizacji sytuacja niespotykana.*

Keith Rowe: *zawsze blisko związany – choć nigdy jednoznacznie – z wykonywaniem muzyki. Tak w swoich wypowiedziach jak i na scenie. To on wprowadził radioodbiornik do improwizacji.*

MODERATOR: Czy improwizacja jest czymś na tyle specyficznym, że wymaga specyficznej strategii nagrywania? Na przykład czy zobowiązuje reżyserów dźwięku do neutralności? A jeśli tak, to czym miałaby owa neutralność być? Czy przestrzeganie ustawionych na początku nagrania parametrów jest neutralnością czy raczej jej przeciwieństwem? Czy reżyser dźwięku powinien próbować uchwycić moment? A może po prostu nie ma to znaczenia, skoro nagranie ma być tylko dokumentacją?

FRED FRITH: Z tego, co ostatnio słyszałem, improwizacja jest tworzeniem na żywo. Jest tyle rodzajów improwizacji w muzyce, że właściwie nie ma odpowiedzi na to pytanie. Może puryści mają z tym jakiś problem, ale ja osobiście – żadnego. Jak wiadomo, brzmienie nagrania i brzmienie słuchanego na żywo wykonania nigdy nie są takie same. Nagranie jest zawsze przybliżeniem. Słyszałem na przykład nagrania doskonałych koncertów, które brzmiały jak złe koncerty. To część gry. Nawet jeśli masz ambicję zrobić prawdziwie/naprawdę adekwatne nagranie. Właściwie bardziej mnie interesuje to, co dzieje się z nagranym, schwytanym na taśmę dźwiękiem: w jaki sposób nagranie koloryzuje, zmienia i kreuje muzykę. Dlatego reżyser dźwięku jest dla mnie współwykonawcą – on improwizuje z dźwiękiem instrumentów. W każdym razie, jak tylko wykonanie muzyki improwizowanej zostanie nagrane, jego znaczenie dla słuchacza jest już zupełnie inne, choćby ze względu na fakt, że może on go wysłuchać ponownie; może studiować, porównywać i kategoryzować. Być może nie ma to już wiele wspólnego z improwizacją, ale w tej kwestii na szczęście sam siebie postrzegam (i jestem tak postrzegany przez innych) jako zainteresowanego sprawą laika. Wiec nie jestem częścią tego środowiska, nie muszę przestrzegać jego jego zasad i zobowiązań.

MARTIN DAVIDSON: Reżyser dźwięku powinien być tak neutralny jak to tylko możliwe. Jego zadaniem jest oddanie tego, co się dzieje maksymalnie realistycznie. W każdym rodzaju muzyki: klasycznej, tradycyjnej, w jazzie itd. Wiem, że w niektórych dziedzinach muzyki jest inaczej, ale to mnie nie interesuje.

FRED FRITH: Przyjmuję do wiadomości ostatnie zdanie – przynajmniej jest szczere – ale rozstrzyganie o roli reżysera dźwięku we wszystkich dziedzinach muzyki jest według mnie niemalże dyktatorskie. Nawet zgadzam się z pierwotnym odruchem – ustaw gałki dobrze i się nie wtrącaj – ale jeśli muzycy zachęcają realizatora do większej samodzielności, to czemu nie? Czasem dobrze, żeby muzyk wiedział co się dzieje, a czasem dobrze, żeby nie wiedział. Nagrywanie jako archiwizacja jest bardzo ważne. Ale nagrywanie jako rzeźbienie, malowanie lub inne modyfikowanie przestrzeni dźwiękowej to inna sprawa. To dwa różne podejścia.

KEITH ROWE: W pewnym sensie jest tylko jedna muzyka, bez podziałów – tylko jeden gatunek: Muzyka. I różnice nie mają znaczenia dla nagrania, ponieważ ono zawsze wymaga tego samego skupienia, tego samego świadomego uczestnictwa w procesie. To nie jest mechanika, nie ma sztywnych zasad – każdy moment, każda sytuacja jest zmienna i niczego nie można traktować *a priori*. Złe nagrania oczywiście istnieją. Na przykład jak gość siada, ustawia parametry i zaczyna rozmawiać z kumplami przez telefon: „tak, tak, spoko, jestem wolny w czwartek i przyszły weekend!" Niewiarygodne, ale to cytat z płyty!

Ale czym właściwie jest samo nagrywanie? Niewykluczone, że coś ważnego na ten temat powiedzą nam słowa Simona Schamy „SZTUKA ZACZYNA SIĘ OD OPORU WOBEC BRAKU". Przyszpilenie lub przynajmniej próba przyszpilenia; zatrzymanie nieuchwytnego zbiega – w samym centrum sztuki jako takiej leży patetyczny zamach na nieśmiertelność.

LÊ QUAN NINH: Muszę zastrzec, że nie jestem specjalnie zainteresowany nagrywaniem moich improwizacji – ani solowych, ani zbiorowych. Zazwyczaj nagrywam tylko wtedy, kiedy inni na to nalegają albo nagranie jest częścią projektu.

W 1992 roku poznałem Jeana Pallandre'a i Marca Pichelina, którzy zakładali wtedy wydawnictwo Ouïe Dire Production. Od pierwszego spotkania było dla nas jasne, że improwizacja wymaga szczególnego sposobu nagrywania. Zaczęliśmy – nasza trójka i Michel Doneda oraz Martine Altenburger – eksperymentować: łączyliśmy ich zainteresowanie *field recordingiem* z naszą praktyką improwizacji. W poszukiwaniu interesującej akustyki nagrywaliśmy w terenie, w różnych miejscach, w różnym czasie. Zdarzało się nawet, że wracaliśmy do tego samego miejsca o różnych porach dnia w zależności od pogody, wilgotności, przejrzystości powietrza itd. Reżyserzy dźwięku – podobnie jak my – improwizowali. Musieli ustalać odległości od muzyków, zrobić na żywo – trzymając kilka mikrofonów – miks ciszy i dźwięków miejsca, i, rzecz jasna, instrumentalistów. Oczywiste było, że oni także są muzykami. Krok po kroku sam proces słuchania się zmieniał i nagle okazywało się, że dźwięki natury i nasze były równie ważne. Żadnej hierarchii. Od tego momentu nie jestem specjalnie zainteresowany muzyką, a bardziej dźwiękami i ciszami. I wiem także, że słuchanie wymaga pewnego rodzaju wirtuozerii. Ponieważ chcieliśmy podzielić się tym doświadczeniem, zaprojektowaliśmy specjalne pudełko, do którego pasowała płyta CD. Dużo czasu spędziliśmy i na słuchaniu i na projektowaniu. I to *spędzanie czasu* wszystkich nas zmieniło. W końcu stworzyliśmy obiekty [np. *Montagne Noire, Grésigne* i inne – przyp. ML], które były nieco inne od normalnych, po prostu dziwne. Fakt, że nagranie jest zawsze obiektem – a także samo redukowanie *muzyki* do obiektu – stanowiło dla mnie zawsze pewną sprzeczność, nad którą nie potrafiłem przejść do porządku dziennego. Od rzeczy zawsze bardziej interesowało mnie to, co jest *pomiędzy* nimi. Dlatego nie potrzebuję nagrywać.

Nagrywanie i selekcjonowanie materiału jest dla mnie zajęciem niezdrowym, patologicznym. A już na pewno odkąd mamy do czynienia z technologią cyfrową, która unaocznia przemijanie. Mam zawsze wrażenie, że te cyfry na wyświetlaczu są odliczaniem do śmierci. W związku z tym muzyków, którzy często nagrywają, uważam za ludzi opętanych lub przesadnie lękających się śmierci.

FRED FRITH: Hmmm. „Patetyczny zamach na nieśmiertelność"; „Przesadny lęk przed śmiercią"... Jako człowiek, który dużo nagrywa, staram się odnaleźć w tak opisanym świecie, ale jakoś nie potrafię. Intuicja mówi mi, że większość przypadków (o ile nie wszystkie) działalności artystycznej ma u swego źródła ludzką potrzebę powiedzenia światu: „Jestem tutaj, jestem żywy!" Nagrywanie to sposób, w jaki nauczyłem się słuchać, komponować, grać na instrumencie, współpracować. Widzę w tym więcej życia niż śmierci. Życia – wiem, że to nieco paradoksalne – *teraz*, a nie *w przyszłości*.

KEITH ROWE: Nie uważam nagrywania za chore czy patologiczne. Może przydałoby nam się rozróżnienie na akt „tworzenia" i akt „nagrywania". Np. John Constable zanim zabierał się do namalowania szybkiego pejzażu z chmurami, twierdził, że musi „przyszpilić przemijające doświadczenie". Można podejrzewać, że to samo musi zrobić nagrywający. I znów wraca do mnie Simon Schama: „To niepohamowane dążenie do uchwycenia przemijającego doświadczenia jest tak samo podstawowe jak nasze utyskiwania nad tym, że jesteśmy śmiertelni. I tak samo skazane na niepowodzenie. To, z czego sztuka czerpie swą siłę, to heroiczna walka przeciwko przemijaniu, a to, co po sobie zostawia, to widzialne ślady tej walki".

FRED FRITH: Myślę, że wszyscy możemy się zgodzić przynajmniej z tym, że bez względu na to jak uważnie będziemy podchodzili do procesu nagrywania, materiał ZAWSZE będzie brzmiał inaczej niż ten wykonany – przez konkretnych ludzi w konkretnym czasie i miejscu. Mam setki nagrań improwizacji, których nie mam najmniejszej chęci wydawać. Tak jak Ninha, interesuje mnie to, co dzieje się w danym momencie między mną a resztą muzyków. Dlatego właśnie praca nad improwizacją ORAZ nagrywaniem, rozumianym jako pewien proces, są dla mnie najciekawsze. Nie chodzi o udawanie tego, co się wydarzyło. Chodzi o branie tego, co się wydarzyło za punkt wyjścia do czegoś innego. Czy malarz odrzuca swój obraz tylko dlatego, że jest obiektem? Czy jest to może jednak nieuczciwe i nietrafione porównanie? Ale w końcu jeśli nagranie nie przypomina nam tego, co się wydarzyło, a jednak wyławia inne fascynujące właściwości materiału – to czy wtedy też jest złym nagraniem?

MODERATOR: Jakie są kryteria selekcji improwizowanego materiału podczas przygotowania go do wydania? Czy interesują Was fragmenty koncertów, czy też dopuszczacie tylko koncerty jako całość? A może łączycie różne koncerty? Od czego w ogóle zależy odpowiedź na to pytanie? Czy selekcja dokonuje się ze względu na właściwości samego materiału? Co decyduje o tym, że dany materiał jest wart wydania? Co czyni z niego materiał *wystarczająco dobry*?

KEITH ROWE: Interesuje mnie tutaj pytanie o materiał *wystarczająco dobry*. Można argumentować, że większość improwizowanego materiału jest zła. Ale może nie ma to w ogóle znaczenia, skoro każde nagranie jest również procesem... Wtedy nic nie kończyłoby się w taki sposób – myślę tutaj o idei kompozycji – w jaki komukolwiek wydawałoby się, że się kończy. Stoi za tym dziwna logika: muzyka improwizowana byłaby jedyną prawdziwie skończoną muzyką, ponieważ nic nie można z nią zrobić. Dziwne.

FRED FRITH: Ciekawe. Ale jeśli masz ochotę, możesz zrobić cokolwiek z czymkolwiek. Jako kompozytor jestem obsesyjnie zafascynowany tym, co przesądza o skończoności dzieła. I ciągle wracam myślą do Francisa Bacona, który zniszczył wszystkie swoje prace, próbując uczynić je doskonałymi. Odrzucam muzykę, która brzmi, jakby była skończona. Ale jako improwizator zawsze musisz być czujny na to, czym może być zakończenie.

KEITH ROWE: Tak, zakończenie to jedna z kluczowych spraw. Weź pod uwagę rozwój od Tunera przez Whistlera po Moneta. W pewnym sensie Turner próbuje malować niedokończone dzieła; Whistler pozywa do sądu Ruskina, dowodząc prawa artysty do decydowania o tym, kiedy dzieło jest skończone, a Monet rozszerza samo pojęcie stopnia, do którego dzieło może być skończone. Robiąc to, co robimy, jesteśmy chyba tam, gdzie skończył Monet. Choć mamy też naszych Ruskinów, którzy nam mówią, co możemy, a co nie. Mam jednak nadzieje, że sami będziemy mogli o tym decydować.

LÊ QUAN NINH: Ja w ogóle nie lubię odsłuchiwać nagrań, a podejmowanie decyzji co do ich dalszego losu to dla mnie męka. Najchętniej ograniczyłbym się tylko do grania. Moje kryteria? Ważne jest dla mnie czy nagranie odzwierciedla kontakt muzyków i muzyki z powietrzem, czy mogę usłyszeć to, co się dzieje pomiędzy dźwiękami, tuż przed wybraniem któregoś z nich: czy nagranie jest technicznie wystarczająco dobre (przejrzystość, precyzja, rezonans, barwa itd.)

FRED FRITH: Przede wszystkim ja sam nigdy nie WIEM, czy materiał jest wystarczająco dobry, żeby go wydać. Zdarzało mi się już wypuścić płyty, które teraz wydają mi się lepsze niż wtedy, gdy były wydawane. I na odwrót. Wobec tego jedyne, co ci pozostaje, to grać z własnymi wrażeniami, w tym momencie nic więcej nie zrobisz. Koniec końców większej ilości płyt mówię NIE niż TAK.

MARTIN DAVIDSON: Podstawowe kryterium to jakość muzyki i o tym powinni decydować sami muzycy. Czasem jednak zdarza się, że w procesie selekcji biorą udział inni. Jakość samego nagrania też jest ważna – jeśli rejestracja nie oddaje wiernie tego, co się działo w muzyce, wówczas fakt ten może to przesądzić o odrzuceniu nagrania. To normalne, że dany materiał zawiera dobre i złe fragmenty. Staram się po prostu wyciąć te drugie tak, żeby zachować wrażenie zwartej całości.

Techniki związane z postprodukcją – łączenie fragmentów, ich wybieranie – są odpowiedzią na improwizację. Są próbą ukazania jej w jak najlepszym świetle. Zazwyczaj w przypadku

zastosowania takich zabiegów informacja o tym znajduje się na okładce płyty. To, co decyduje o tym, że muzyka jest wystarczająco dobra, żeby ją wydać, jest zazwyczaj tym samym kryterium, według którego każdy artysta decyduje o zaprezentowaniu swego dzieła.

FRED FRITH: Teraz nie wiem, jak mam zareagować na Twoje sugestie. Reżyser dźwięku ma być neutralny i nie wchodzić w drogę, ale cięcie materiału już jest OK? A kto ma decydować o samej jakości? Dźwiękowiec czy muzycy? Kto mówi, co jest dobrym fragmentem, a co złym? To chyba jednak sugeruje dość aktywną rolę reżysera, a jeśli tak jest, to gdzie się jego aktywność kończy? I dlaczego?

MARTIN DAVIDSON: Myślę, że wybór powinien należeć do muzyków. Ale czasem oni nie chcą go podejmować albo – w sytuacji ekstremalnej – nie żyją. Wtedy decyzje podejmują inni: producent, szef wydawnictwa, rzadziej reżyser dźwięku. Na ogół jednak ten ostatni powinien robić to, co mu każą inni.

FRED FRITH: Nie chcę Cię naciskać – i myślę, że wiem, o co Ci chodzi, a nawet nie jest mi to obce – ale chciałbym się dowiedzieć, w którym miejscu przebiega granica Twojej aktywności? Jako reżyser dźwięku wiesz, że są momenty, w których niektórzy muzycy grają po prostu znacznie głośniej od pozostałych. Czy wtedy na bieżąco zmieniasz parametry, żeby było słychać każdego? Oczywiście, że nie! To w końcu tworzy głębię, która czyni muzykę interesującą. Nagrywanie na wiele ścieżek umożliwia manipulacje, a miksowanie to improwizacja sama w sobie! Jest tyle możliwości ujęcia tego problemu – dlaczego ograniczać się do jednego?

MARTIN DAVIDSON: Dla mnie miksowanie jest zazwyczaj procesem bardzo frustrującym, szczególnie, jeśli zachwiana jest naturalna równowaga miedzy instrumentami. Na przykład klasyczny kwartet jazzowy z saksofonem, fortepianem, kontrabasem i perkusją doprowadza mnie do szału, ponieważ zawsze musisz dać więcej fortepianu i kontrabasu, żeby w ogóle były słyszalne. Ale jak dasz za dużo – wyjdzie nierealistycznie i absurdalnie. Rezultat jest zawsze kompromisem, który rzadko mnie satysfakcjonuje. Jeśli relacje miedzy instrumentami zmieniają się w trakcie koncertu, wówczas zamiast manipulować parametrami, staram się zrobić kompromisowy miks. Oczywiście są inne techniki. Nie mam nic przeciwko nim, ale nie jestem też ich fanem. Tak, czy inaczej uważam, że ich używanie powinno zależeć od decyzji muzyków.

MODERATOR: Czy możliwe jest improwizowane nagrywanie? Czy jest możliwe w trakcie samego występu na żywo, ale także w trakcie pracy w studiu? Czy da się patrzeć na nagrywanie jako praktykę improwizatorską? Czy to nas prowadzi dokądkolwiek?

FRED FRITH: Jak każda forma artystyczna nagrywanie zawiera dużą dozę improwizacji. Nawet w swych najbardziej konserwatywnych postaciach. Zawsze trzeba być przygotowanym na zmiany. Jako reżyser dźwięku musisz to uwzględnić. Tradycyjnie znaczyło to, że należało zachowywać adekwatność. Ale może to także oznaczać szybkość, z jaką jesteś w stanie wpływać na brzmienie wykonywanej muzyki.

MODERATOR: Czy taki rodzaj improwizacji może mieć wartość artystyczną, cokolwiek by to znaczyło?

MARTIN DAVIDSON: Dla mnie nie. To jest trochę tak, jak z filmowaniem grających muzyków. Skupiasz się na jednym, może dwóch, a resztę pomijasz. Jeśli już te dziwaczne metody się stosuje, to muzycy powinni przynajmniej o tym wiedzieć.

FRED FRITH: Dla mnie natomiast ma to sens. Ostatecznie możliwość spieprzenia sprawy jest jakoś wpisana w improwizację i czyni ją interesującą. Staram się nie wprowadzać rozróżnienia na muzyka i reżysera dźwięku. Większość tych, z którymi miałem możliwość pracować, to normalnie pracujący muzycy, niektórzy z nich są także improwizatorami. Dzięki pracy z nimi w studiu zacząłem rozumieć i posługiwać się sam takimi pojęciami jak cięcie, wyciszanie, processing, rozdzielanie, zestawianie, myślenie o płaszczyznach – nabrały one dla mnie fizycznego i praktycznego znaczenia.

MODEARATOR: Czy jest sens mówić o improwizacji w przypadku grania na żywo z taśmą?

MARTIN DAVIDSON: Jest to możliwe, ale improwizator nie dostaje wtedy odpowiedzi. Coś, co jest nagrane, nie reaguje na teraźniejszość! Oba elementy mogą być improwizowane, ale jednostronność odpowiedzi ogranicza efekt improwizacji.

FRED FRITH: A czy materiał został nagrany w tym samym kontekście? Jeśli tak, to z pewnością mogę powiedzieć: tak. Zresztą właściwie powinienem powiedzieć, że można improwizować ze wszystkim. Choć to nie zawsze będzie to samo. Ale właściwie co z tego? Czy chodzi o ustalanie reguł? Zresztą myślę, że to nie jest kwestia samej tylko improwizacji. Widziałem ostatnio trzygodzinny koncert Wernera Bartschi, wykonującego wariacje Brahmsa, Liszta i innych. Była w tym taka intensywność… myślę, że nieosiągalna w przypadku nagranej muzyki. Czy nie chodzi tutaj o fizykę zajmowanej wspólnie przestrzeni, pamięć zbiorową, poczucie wspólnoty? Ostatecznie nagrań słucha się zazwyczaj w kontrolowanym, intymnym i niespołecznym otoczeniu. To ogromna różnica, niezależnie od gatunku muzyki.

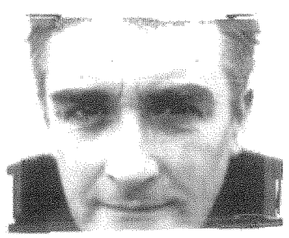
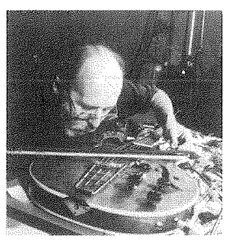
KEITH ROWE: Ale problem polega też na tym, że bez nagrań coś, co nazywamy improwizacją, w ogóle by się nie rozwinęło, a na pewno nie do takiego stopnia, w jakim dziś ją znamy. Nagranie rozwinęło muzykę w sensie globalnym. A to, czy można improwizować z materiałem wcześniej nagranym, jest po prostu kwestią tego, do jakiego stopnia jesteś sytuacjonistą… Tak czy inaczej, wydaje mi się, że jedyną rzeczywistością, o jakiej możemy mówić, jest *zdarzenie*. Cała reszta z niego wynika. Ono też jest źródłem nowych zdarzeń.

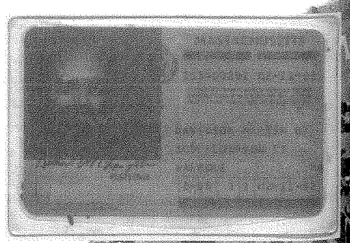
FRED FRITH: Bardzo bym chciał, żebyś to rozwinął, bo chciałbym się z tym zgodzić, ale nie wiem za bardzo z czym! Shackleton na Antarktydzie musiał improwizować. Czy mówimy tylko o praktykach kulturowych czy o życiu w ogóle? Egipscy mechanicy, którzy przebudowywali brytyjskie silniki, musieli być genialnymi improwizatorami.

KEITH ROWE: To bardzo skomplikowane, można by o tym rozmawiać godzinami... Generalnie mam wrażenie – choć staram się ograniczyć mówienie o sobie – że to, co robimy jako improwizatorzy, to przemieszczenia, aranżacje materiału, który zastajemy – zupełnie jak w kompozycji. Może Shackleton był prawdziwym improwizatorem, a my tylko udajemy? Najistotniejszy w tym wszystkim wydaje się fakt, że nagranie nie jest w stanie zarejestrować wszystkiego, co jest dla mnie ważne: moich myśli, ruchów, tego, czego nie robię, wszystkiego, co widzę, ludzi, którzy nie grają, ale mają jakiś wpływ na to, co się dzieje, atmosfery, zapachu, drgnień powietrza itd. To, co jest nagrywane , to tylko mała część tego, co się dzieje…

FRED FRITH: Całkowicie się zgadzam. To, że nagranie nie chwyta tego, co się NIE wydarzyło, jest kluczowe.

Dyskusja moderowana przez Michała Libera i Krzysztofa Trzewiczka odbyła się na przełomie lat 2004 i 2005



Rekonfiguracje

O stosunku kompozycji i improwizacji

Niegdyś

Granice między terytorium skomponowanych i improwizowanych brzmień rozpadają się, trudno temu zaprzeczyć. Niegdyś było inaczej: z obu stron uprawiano z dużą emfazą wyuczoną retorykę rozgraniczania. Wystarczy przypomnieć sobie chociażby słowne ataki brytyjskiego guru improwizacji Dereka Baileya: *Dla mnie wszystkie kompozycje brzmią tak samo. Większość kompozytorów, których znam, pisze przez lata ciągle ten sam utwór.* Ocena niestosownie powierzchowna? Nie mniej chyba jednostronna, niż dobrze znana antyimprowizacyjna tyrada Pierre'a Bouleza z klasycznego eseju *Alea*: *„Spontaniczna"* (należy zwrócić uwagę na subtelną perfidię cudzysłowia!) *wynalazczość jest narażona raczej na niepowodzenia niż na olśnienia.* Nic dziwnego, że taki praktyk i propagandysta jak Evan Parker ostro odpierał atak: *Jeżeli przy powstawaniu wydarzenia muzycznego ktokolwiek jest zbędny, to jest to moim zdaniem autor partytury albo „kompozytor"* (cudzysłów!), *jak się go często nazywa.*

Przy tak zaciętej wzajemnej obronie i dużo bardziej zaciekłym ignorowaniu muzycznej inności można by się skłaniać ku opinii brytyjskiego perkusisty i współzałożyciela zespołu AMM, Eddiego Prévosta: *Rzeczywistość improwizacji nie jest rzeczywistością kompozycji: założenia kompozycji nie są kompatybilne z założeniami improwizacji, jak również nie konkurują z nimi.* Sprowadzając rzecz do truizmu: kompozytor mówi: *Improwizacja? Bez wątpienia ciekawe brzmienia, ale niestety bez formy i dyscypliny. Brakuje strukturalnej kontroli kompozytora.* Improwizator na to: *To, co my spontanicznie tworzymy, jest sto razy bardziej interesujące niż sztywne, pozbawione życia struktury, wyliczone przez muzycznych gryzipiórków.*

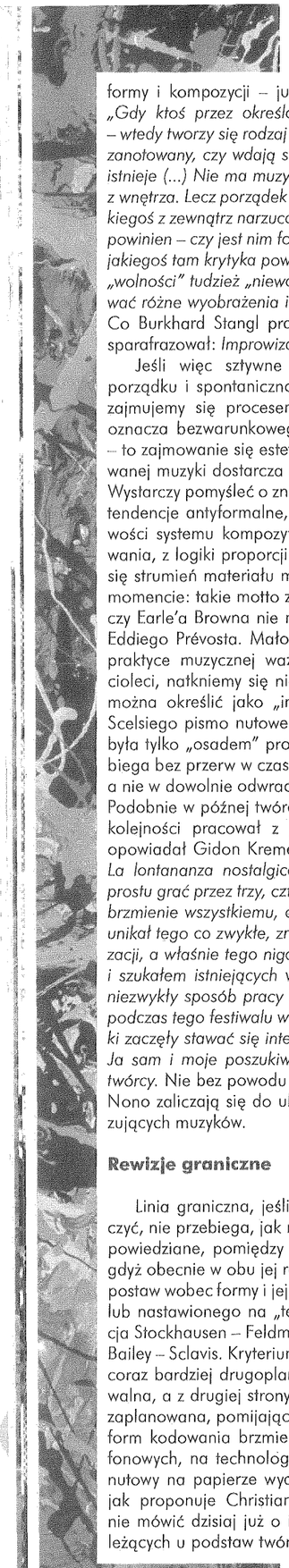
Kość niezgody: forma/brak formy[1]

Głównym terenem estetycznej dysputy kompozytorów i improwizatorów jest bez wątpienia pojęcie „formy". W klasycznym sformułowaniu Eddie'go Prévosta *Sztuka improwizacji polega na tworzeniu muzyki bez narzuconej formy – bez innego celu jak tylko samo działanie i bez oczekiwań. Taki muzyk nie liczy na zbiory, kiedy sieje.* I właśnie ta świadoma rezygnacja tradycyjnie wywołuje, o czym zresztą Derek Bailey wie najlepiej, najbardziej zażartą krytykę obozu kompozytorów: *Negatywna ocena wolnej improwizacji opiera się ciągle na dwóch lub trzech tych samych punktach, a faworytem spośród nich jest zdecydowanie „brak formy". Wcale to nie dziwi, gdyż kryteria oceniania utworu, każdego utworu, wywodzą się zazwyczaj z postaw i uprzedzeń pozostawionych w spadku przez „papieży" europejskiej muzyki poważnej. Nikt nie trzyma się z tak rozpaczliwym uporem konceptu formy jako idealnych proporcji, które wykraczają poza styl i historię, jak propagandyści muzyki komponowanej. (...) Mity, wiersze, mowy polityczne, rytuały antyczne, malowidła, systemy matematyczne: wydaje się, jakoby musiał zostać przejęty jakiś ogólny wzorzec, aby wybawić muzykę od jej endemicznego braku formy.* I z tego właśnie wybawienia, jak uzupełnia Bailey, improwizatorzy – w niezrozumiały dla kompozytorów sposób – chętnie rezygnują. *Nie ma technicznego powodu, dla którego improwizator, w szczególności zaś improwizator-solista, nie miałby tak postępować. Formy muzyczne są w większości proste, by nie powiedzieć banalne. Większość improwizatorów nie robi jednak użytku z tych wielu „rusztowań", jakie są do dyspozycji. Wydają się preferować brak formy. Dokładniej mówiąc, wolą, aby muzyka dyktowała własną formę.*

Za tą przeciwstawnością formy przygotowanej i powstającej samoistnie stoi, jak przypuszcza Prévost, nie tylko kontrowersja estetyczna, lecz także kwestia dużo głębsza: obrona przed obawami, przed tym, co nieuporządkowane, nieoswojone. *Pomysł, aby pozwolić muzyce grać się samej, jest w zachodniej kulturze wyklęty, ponieważ sugeruje prymitywizm – owo niekontrolowane zachowanie jednostki ludzkiej i społeczeństwa.*

Te „różne rzeczywistości" muzycznych form bytu: kompozycji i improwizacji, o których mówi Prévost, dają się skonkretyzować za pomocą psychologii muzyki. Korelują z różnorodnymi sposobami postrzegania, zmieniającym się stanem uwagi, jak to już w latach siedemdziesiątych podkreślał muzykolog Dietrich J. Noll – niestety później zapomniany. Podczas gdy zachodnia, komponowana muzyka z reguły wymaga od słuchacza mentalnej reprodukcji, przypominania sobie jej organizacji w dłuższych odstępach czasowych, aby pojąć wartość pojedynczych elementów w większej całości, muzyka improwizowana porusza się raczej w krótkodystansowym świecie retencji[2], wspomnienia tego, to właśnie nastąpiło. Noll: *Ważnym tego skutkiem jest zmienione wobec zachodniej muzyki koncertowej nastawienie i oczekiwanie słuchacza* (i wykonawcy, należałoby uzupełnić). *W swojej najogólniejszej postaci totalna (wolna) improwizacja nie wymaga przypominania istniejących już motywów, buduje ona raczej „stany powierzchni brzmieniowych", fenomeny retencji. Z pewnością działanie totalnej improwizacji polega właśnie na retencyjnym dysponowaniu czasem muzycznym (...) To również tłumaczy owo „hic et nunc", będące esencją wszelkiej improwizacji.*

Czyżby zatem próby porozumienia między improwizatorami a kompozytorami skazane były z góry na niepowodzenie? Istnieje dziś wystarczająco dużo powodów, by mur, który tu właśnie został wzniesiony, jednak obalić. Zapytany o różnice różnice w postawach wobec komponowania i improwizowania, francuski klarnecista Louis Sclavis odpowiada: *Nie ma właściwie żadnej różnicy. Muzyka w obu wypadkach jest komponowana. Kiedy się improwizuje, komponuje się. Kiedy się pisze, komponuje się. Są dwie różne metody, ale zasadniczo nie ma różnicy. Dobra muzyka musi być skomponowana. Kiedy gra się jako improwizator, samemu lub z innymi, stwarza się kompozycję. A ta musi być jasna i musi coś opowiadać.* Kwestia tego imperatywu narracji na pewno wywołałaby gwałtowne spory wśród improwizatorów. Jednak ponieważ forma jako rozpoznawalny porządek, przemyślana wcześniej lub tworzona spontanicznie, jest w muzyce improwizowanej ostatecznie nieunikniona, traktuje się ją poważnie jako sposób życia[3], jako ciągłą praktykę, co Cecil Taylor – który z pewnością nie był zwolennikiem europejskiego pojmowania



formy i kompozycji – już w 1965 roku formułuje następująco: *„Gdy ktoś przez określony czas gra – gamy, frazy, cokolwiek – wtedy tworzy się rodzaj porządku. Czy ten osobisty porządek jest zanotowany, czy wdają się na jego temat w polemiki, czy nie, on istnieje (...) Nie ma muzyki bez porządku – jeśli muzyka pochodzi z wnętrza. Lecz porządek ten nie musi koniecznie odnosić się do jakiegoś z zewnątrz narzuconego kryterium tego, czym porządek być powinien – czy jest nim forma piosenki, czy też to, co według opinii jakiegoś tam krytyka powinno być jazzem. Nie jest to więc kwestia „wolności" tudzież „niewoli", lecz raczej chodzi o to, by rozpoznawać różne wyobrażenia i formy, przez które porządek się wyraża.* Co Burkhard Stangl prawie trzydzieści pięć lat później zwięźle sparafrazował: *Improwizacja jest porządku przygotowaniem.*

Jeśli więc sztywne rozgraniczenie istniejącego wcześniej porządku i spontaniczności podlega zachwianiu już wtedy, gdy zajmujemy się procesem improwizacji – procesem, który nie oznacza bezwarunkowego i pozbawionego historii „tu i teraz" – to zajmowanie się estetycznymi konceptami nowszej komponowanej muzyki dostarcza dalszych impulsów do zniesienia granic. Wystarczy pomyśleć o znaczeniu, jakie w nowej muzyce osiągnęły tendencje antyformalne, które przeniosły akcent z ponadczasowości systemu kompozytorskiego na spontaniczny akt muzykowania, z logiki proporcji doskonałej formy na samoodnawiający się strumień materiału muzycznego. Być z brzmieniem w danym momencie: takie motto znalazłoby w oczach Mortona Feldmana czy Earle'a Browna nie mniej uznania, niż u Dereka Baileya czy Eddiego Prévosta. Mało tego: gdyby przyjrzeć się szczegółowo praktyce muzycznej ważnych kompozytorów ostatnich dziesięcioleci, natkniemy się niechybnie na momenty, które najprędzej można określić jako „improwizatorskie". Choćby dla Giacinta Scelsiego pismo nutowe nie było środkiem tworzenia, partytura była tylko „osadem" procesu kreacji, który w improwizacji przebiega bez przerw w czasie rzeczywistym (utrwalonym na taśmie), a nie w dowolnie odwracalnym i rozciągalnym czasie pisania nut. Podobnie w późnej twórczości Luigiego Nono, który w pierwszej kolejności pracował z „wyimprowizowanym" materiałem. Jak opowiadał Gidon Kremer o ich wspólnych przygotowaniach do *La lontananza nostalgica utopica futura*: *Gigi pozwalał mi po prostu grać przez trzy, cztery, pięć godzin dziennie. Miałem nadać brzmienie wszystkiemu, co chciałem. Ustaliliśmy „tylko", że będę unikał tego co zwykłe, znanych mi dzieł. To polegało na improwizacji, a właśnie tego nigdy się nie uczyłem. Grałem więc dźwięki i szukałem istniejących w nich powiązań (...) To był najbardziej niezwykły sposób pracy z kompozytorem (...) Nie przeczuwałem podczas tego festiwalu we Freiburgu, że nagrane na taśmę dźwięki zaczęły stawać się integralną częścią kształtującego się dzieła. Ja sam i moje poszukiwania dźwiękowe stały się instrumentem twórcy.* Nie bez powodu Morton Feldman, Giacinto Scelsi i Luigi Nono zaliczają się do ulubionych kompozytorów wielu improwizujących muzyków.

Rewizje graniczne

Linia graniczna, jeśli mimo wszystko chcielibyśmy ją wyznaczyć, nie przebiega, jak można by wnioskować z tego, co zostało powiedziane, pomiędzy muzyką zanotowaną a niezanotowaną, gdyż obecnie w obu jej rodzajach spotyka się podobne spektrum postaw wobec formy i jej braku oraz wobec obejmującego całość lub nastawionego na „teraz" słuchania. Podsumowując: opozycja Stockhausen – Feldman znajduje swoje odbicie w zestawieniu Bailey – Sclavis. Kryterium istnienia bądź braku zapisu okazuje się coraz bardziej drugoplanowe. Improwizacja jest również zapisywalna, a z drugiej strony muzyka bez nut może być szczegółowo zaplanowana, pomijając już nawet kwestię pojawienia się innych form kodowania brzmień (począwszy od wałków i płyt gramofonowych, na technologii cyfrowej kończąc), przy których zapis nutowy na papierze wydaje się być anachroniczny. Może więc, jak proponuje Christian Scheib, byłoby bardziej uzasadnione nie mówić dzisiaj już o improwizacji i kompozycji, lecz o trzech leżących u podstaw twórczości muzycznej krokach: „filtrowaniu", „strukturowaniu" i „zapisywaniu", które są wspólne dla różnych praktyk muzycznych, lecz w każdej z nich mogą być specyficznie ukształtowane: filtrowanie materiału – poprzez improwizacyjne „wy-granie" zasobów brzmieniowych lub poprzez siedzenie przy biurku; strukturowanie – przez spontaniczną interakcję albo przez zastosowanie osobistego systemu, zapisywanie – na dysk bądź na pięcioliniach.

Kryteria

Jednakże rozróżnienie jest konieczne i są przynajmniej dwa aspekty, które mogą być pomocne jako kryterium dla różnicowania i rozgraniczania (lub lepiej: stopniowania). Po pierwsze, kwestia, czy muzyka powstaje w ramach kolektywnego, przynajmniej potencjalnie wolnego od hierarchii procesu, który Evan Parker określił sugestywnym pojęciem „multi-mindedness" – czy też jest ona produktem indywidualnych decyzji muzycznych, względnie jasnego, hierarchicznego podziału pracy między dostarczyciela materiału i układającego struktury. Po drugie, analiza tego, gdzie i w jakim stopniu kolejne kroki wykonywane w „realnym czasie" wpływają na proces muzyczny, i jak przekładają się one na fazy czasu pisania przy biurku. (...)

A zatem pokutujące jeszcze w latach 60. „albo – albo" spontaniczności i przemyślanej kalkulacji ustąpiło dzisiaj bardziej kompleksowej rzeczywistości hybrydowego i wielostopniowego procesu muzycznej wynalazczości. Wystarczy pomyśleć o wyimprowizowanych, cyfrowo zakodowanych kompozycjach Boba Ostertaga czy Johna Walla, o „skomprowizowanych"[4] płytach kompaktowych duetu Dafeldecker/Fussenegger, o utworach późnego Nono, zbudowanych z elektronicznego „osadu" improwizacji, o remiksowej rzeczywistości obecnych czasów, w której utwory Steve'a Reicha, odgłosy otoczenia, muzyka improwizowana czy przede wszystkim klasycy popu stają się jednym i tym samym: materiałem dowolnej rekonfiguracji. Już dawno improwizatorzy włączyli się w tę postprodukcyjną edycję spontanicznie wygenerowanych dźwięków, jak to praktykował nie tylko Luigi Nono, lecz także na przykład Teo Macero i Miles Davis na *Bitches Brew* (1969) – nie wspominając nawet o dekonstrukcji taśmy przez improwizację niejakiego Richarda Maxfielda we wczesnych latach sześćdziesiątych. I dawno już pojęli kompozytorzy, że improwizowane muzyczne gesty mogą odznaczać się wyjątkowością i kompleksowością, które trudno byłoby uzyskać drogą konwencjonalnego komponowania. Muzycznych i estetycznych powodów by spojrzeć ponad ogrodzeniem – o ile ono jeszcze istnieje – jest więcej niż kiedykolwiek dotąd i tylko motywy pozamuzyczne mogą je powstrzymać: strach kompozytorów przed staniem się zbędnymi oraz zawiść improwizatorów, którzy najczęściej (jeszcze) nie występują na obficie subwencjonowanych koncertach nowej muzyki, lecz za lichy dochód z biletów na samodzielnie organizowanych imprezach przed dziesięciorgiem przyjaciół i znajomych. Ale przecież strach i zawiść nigdy nie były najlepszymi doradcami artystów.

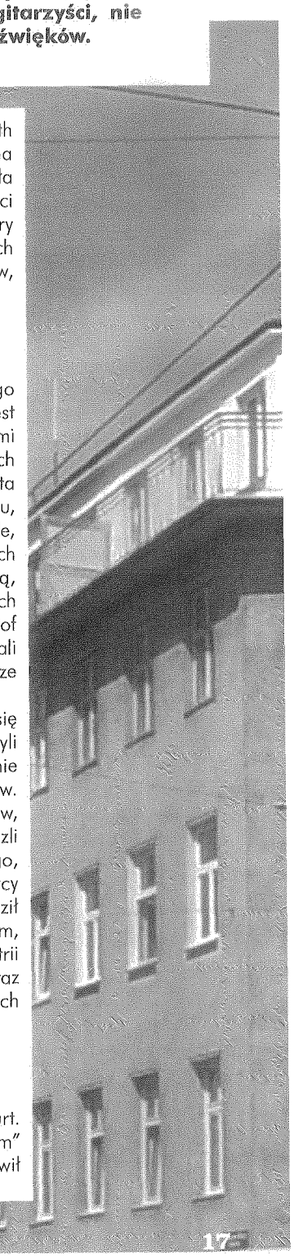
Peter Niklas Wilson

Tłumaczenie Katarzyna Kwiecień.
Redakcja: Anna Pęcherzewska.
Tekst opublikowany w całości[5] w „MusikTexte" 86/87 (2000). Dziękujemy Szacownej Redakcji za możliwość tłumaczenia i przedruku.

[1] W oryginale nieprzetłumaczalna gra słow: „Form/Losigkeit".
[2] Retencję należy tu rozumieć jako „wstrzymanie", „hamowanie" percepcji, ukierunkowania jej na zdarzenia zachodzące na krótkich odcinkach czasowych, bez pamięci długoterminowej.
[3] Oryg. „Lebensform" przywodzi na myśl Wittgensteinowską formę życia, czyli praktykę życiową wyznaczającą między innymi język, jakim się posługujemy i normy zachowania.
[4] W oryginale: „komprovisiert".
[5] W naszej wersji pomijamy wstęp opisujący zatarcie granic między free *improvisation* a muzyką współczesną na przykładzie życia koncertowego oraz oznaczony (...) fragment, gdzie Wilson przytacza anegdotę o Rzewskim pytającym Lacy'ego na czym polega różnica między improwizacją a kompozycją – anegdotę ową opowiada bowiem również Michał Libera w swoim eseju parę stron wcześniej.

Konwencja wiedeńska

Miasto Beethovena, Haydna i Mozarta znów staje się jednym z najważniejszych centrów muzycznych Europy. W Wiedniu już od kilku lat aktywnie działa środowisko elektroakustycznych improwizatorów. Krzyżują się tam drogi najciekawszych artystów z Japonii, Ameryki, Francji, Niemiec. DJ-e i kompozytorzy, laptopowcy i gitarzyści, nie ważne jest doświadczenie i umiejętności, liczy się chęć poszukiwania nowych dźwięków.



„Pierwszy raz od lat 60. improwizatorzy zerwali z estetyką postcoltrane'owską – mówi z dumą Keith Rowe – Teraz nastały czasy estetyki postduchampowskiej!" Jego legendarna formacja AMM jako jedna z pierwszych w latach 60. przekroczyła granice jazzu i do akustycznego instrumentarium dołączyła sprzęt elektroniczny. Nawiązując do akademickich eksperymentów, jej członkowie poszerzyli możliwości poszukiwania nowych brzmień i struktur. Postawili też wiele pytań dotyczących rozgraniczenia sfery akustycznej i elektronicznej oraz improwizacji i kompozycji. W połowie lat 90. wraz z rozwojem nowych trendów muzycznych i wejściem do powszechnego użycia laptopów, pojawiło się kolejne pokolenie twórców, które postanowiło na nie odpowiedzieć. Wielu z nich można teraz spotkać w Wiedniu.

Dobry kontakt

Sformułowanie krótkiej charakterystyki „sceny wiedeńskiej" nie jest łatwym zadaniem, nawet dla jednego z jej głównych animatorów, **Christofa Kurzmanna**: „Kiedyś można było mówić, że nasza muzyka jest abstrakcyjna czy minimalna, ale teraz każdy wypracował już swój własny język, dużo gramy z muzykami innych scen, nawzajem się inspirujemy i staramy rozwijać. – prędko dorzuca jeszcze zdanie o muzycznych fascynacjach kolegów – laptopowiec Christian Fennesz znany jest z miłości do Beach Boys. Gramofonista Dieb13 jest głęboko zainspirowany estetyką plądrofonii. Gitarzysta Martin Siewert wychował się na folku, bluesie i country..." Większość z nich figuruje (obok Keitha Rowe'a, Güntera Müllera, Otomo Yoshihide, Marcusa Schmicklera czy Johna Butchera) w katalogach wytwórni Erstwhile czy For 4 Ears specjalizujących się w nowej improwizacji. Często są to muzycy nie związani wcześniej z jazzem, czy akademią muzyczną, wywodzący się natomiast ze sceny elektronicznej i gitarowej. We wczesnych latach 90. w formacjach o dużym zacięciu politycznym grali: Christian Fennesz (Maische), Klaus Filip (Sigis Bruder), Christof Kurzmann (Extended Versions). Do instrumentarium wprowadzali samplery, a rockową konwencję rozszerzali w agresywnej improwizacji. W środowisku nawiązywały się pierwsze znajomości i zaczynały rysować dalsze plany muzyczne. Równolegle rozwijała się scena elektroniczna zainspirowana techno i drum'n'bassem.

Ważnym wydarzeniem integrującym środowiska okazał się festiwal phonoTAKTIK '95 odbywający się pod hasłem „ambient, techno, new electronic music". Kuratorzy Peter Rantasa i Christof Kurzmann, stworzyli przestrzeń dla powstania nowych labeli Mego, Laton, Klanggalerie. Kontynuacją projektu było stworzenie klubu i wytwórni Rhiz, oraz cyklu imprez pt. „Picknick mit Hermann", które skupiały poszukujących muzyków. Wielu z nich, jak członkowie Farmers Manual, Klaus Filip czy Dieb13, wywodziło się z kręgu programistów, którzy pracowali w kafejce internetowej w Rhiz. Pod koniec lat 90. ludzie zaczęli się wykruszać, poszli w muzykę taneczną lub inne dziedziny sztuki. Prężnie natomiast zaczęła działać wytwórnia Mego, prowadzona przez Petera Rehberga, wyrastająca stylistycznie z noise'u i industrialu. Z kolei muzycy improwizujący wywodzący się z jazzu lub elektroniki skupili się wokół wytwórni Durian, którą prowadził Werner Dafeldecker, już od lat 80. grający z klasycznie wykształconymi artystami: Burkhardem Stanglem, Maxem Naglem czy Josefem Novotnym. Christof Kurzmann otworzył zaś Charhizma Records. „W Austrii nigdy nie było tradycji nawiązywania współpracy między muzykami. – mówi Christof – Dopiero wraz z pojawieniem się muzyki elektronicznej ludzie zaczęli ze sobą grać." Rozpoczął się nowy etap w dziejach sceny wiedeńskiej.

Banda nieudaczników

Pojawienie się laptopów w klubach zachęciło Christofa do aktywnego zaangażowania się w ten nurt. Kiedyś chciał grać na saksofonie, ale rychło okazało się, że nie może zostać „drugim Erikiem Dolphym" i porzucił instrument. Kiedy usłyszał Cassiber, kolejny skład Chrisa Cutlera (ex-Henry Cow), postanowił

jeszcze raz spróbować. „Zrozumiałem, że w muzyce ważniejszy od wirtuozerii jest własny pomysł. – tłumaczy – Technika jest istotna, ale przede wszystkim chodzi o tworzenie czegoś nowego." Podobne idee przyświecały mu, gdy na festiwalach zestawiał ze sobą muzyków z różnych środowisk, a także kiedy sam zaczął tworzyć muzykę elektroniczną. Zafascynowany podejściem Aphex Twina czy Sil Electronics (Susanne Brokesch), nie chciał używać sekwencerów. Zależało mu na tworzeniu dźwięków na żywo i na współpracy z muzykami. Razem z Fenneszem połączyli artystów jazzowych, rockowych i elektronicznych w duży skład Orchester 33 1/3, gościnnie występowali z nimi m.in. Peter Brötzmann, Max Nagl i Didi Bruckmayr. Liczba 33 1/3 oznaczała prędkość odtwarzania płyty winylowej, Kurzmann twierdził: „Prawdziwy jazz istniał w czasach winyla i umarł wraz z pojawianiem się kompaktów." Z dużym sentymentem do przeszłości, bazując na prostych schematach formalnych, grupa rozwijała elektroakustyczne improwizacje. Obok instrumentów pojawiły się również komputery.

„To nie jest typowa klasyczna jazzowa improwizacja, gdyż oparta jest na materiale przygotowanym w studiu, krótkich wycinkach lub dłuższych fragmentach. – mówi **Fennesz** – Nasza improwizacja to miks, który tworzymy na scenie. Muszę jakoś zorganizować i transformować materiał. Nie mogę tylko grać, powinienem słuchać cały czas tego, co robimy i odpowiednio reagować." Dobrze opisuje to używany przez muzyków AMM termin *laminal music*, który oznacza warstwowe tworzenie muzyki, gdzie dźwięki generowane i zestawiane są stopniowo, a celem improwizacji nie są indywidualne popisy muzyków – wkład każdego z nich w wypełnienie przestrzeni muzycznej powinien być taki sam.

Natomiast „postduchampowska improwizacja", o której mówił Keith Rowe, odnosiła się właśnie do posługiwania się materiałem readymade oraz maszynami zamiast instrumentów. „Myślę, że duch Duchampa unosił się nad sceną wiedeńską. – mówi gramofonista **Dieb13** – Peter Rehberg organizował legendarne środowe imprezy Club Duchamp w klubie Bluebox, gdzie spotykali się artyści z Mego. Zagrałem tam pierwszy koncert. Dla mnie bezpośrednią inspiracją był Christian Marclay silnie związany z ideami Duchampa."

Dieb13 wybrał ponoć gramofony i komputer z lenistwa, bo nie chciało mu się uczyć gry na instrumencie. Ciekawy możliwości sprzętu, zdawał na Wiener Musikhochschule do Instytutu Elektroakustyki. Nie dostał się na zajęcia z kompozycji elektroakustycznej, więc sam zgłębiał historię tej muzyki oraz wypracowywał własną technikę. Z dumą mówi teraz, że nie został kolejnym muzykiem akademickim. Jego otwarte spojrzenie na muzykę, improwizację i wykorzystanie innych mediów sprawdza się na przykład w projekcie Efzeg. Członkiem tej grupy jest również Billy Roisz, która zajmuje się wizualizacjami. Jak mówi Dieb13 – „otwiera ona niewidzialny świat i przetwarza to, co słyszalne na to, co widzialne, gdzie obraz jest zapisany w dźwięku i można nim improwizować." Niedawno spotkała go duża niespodzianka, kompozytor Bernhard Lang namówił go do wykonania z orkiestrą kompozycji „DW8". „Gramofon i nuty to przeciwieństwo, tradycyjne instrumenty i notacja rozwijały się równocześnie, natomiast gramofony i samplery pojawiły się później, i nie pasują do prostych schematów. – mówi Dieb13 – Lang skomponował coś paradoksalnego i miałem to zagrać. Wyszło zaskakująco dobrze. Zamiast czytać i grać pojedyncze nuty, śledziłem zapis utworu i na własne ucho improwizowałem z określonym źródłem dźwięku. Nie wiem czy gramofony odmienią współczesną muzykę, ale takie utwory pokazują, że można je całkiem ciekawie wykorzystać."

Bez błędu

Nowe możliwości na gruncie elektroakustycznej improwizacji dały do myślenia również artystom z kręgów akademickich. **Martin Brandlmayr** studiował klasyczną perkusję na Uniwersytecie w Wiedniu. Siłą rzeczy specjalizował się w repertuarze współczesnym. Zawsze starał się analizować strukturę granych przez siebie utworów, jak wspomina: „Interesowała mnie zarówno dokładnie ustalona forma utworów Xenakisa, jak i dające większą swobodę interpretacji kompozycje Wolffa, Cage'a czy Feldmana." Brandlmayr uczęszczał na zajęcia z improwizacji prowadzone przez znakomitego trębacza Franza Hautzingera. Nabył również sampler i komputer, żeby pracować nad strukturami z powtarzalnymi rytmami.

Dalszy jego rozwój poszedł w dwóch kierunkach – improwizował z Franzem Hautzingerem, Martinem Siewertem czy Wernerem Dafeldeckerem oraz założył grupę Radian ze Stefanem Nemethem i Johnem Normanem, która grała dokładnie skomponowany i zaaranżowany materiał. „Z jednej strony jest Radian i solowe projekty, w których używam komputera (...) Konstruowanie przypomina mi budowanie silnika, który włączamy podczas koncertu. Instrumenty akustyczne i elektroniczne funkcjonują jako koła napędowe. – tłumaczy Brandlmayr – Z drugiej strony są projekty w pełni improwizowane. Granie z innymi muzykami w takiej sytuacji jest dla mnie komponowaniem na żywo, na stworzenie struktury jest tylko moment. Z reguły potrzebuję jednak paru sekund lub minut, żeby dopracować to, co chcę zagrać. W improwizacji pozwalam rzeczom dziać się spontanicznie, uczę się akceptować błędy i sobie z nimi radzić."

Ciekawą hybrydą jest zespół Trapist, który założył z Martinem Siewertem i Joe Williamsonem. Podobnie jak Radian nagrywa on obecnie dla chicagowskiej wytwórni Thrill Jockey wydającej m.in. Tortoise, The Sea & Cake, Chicago Underground. Podstawowy materiał na ostatni album *Ballroom* powstawał we wspólnej, trwającej ponad pięć godzin improwizacji w Amann Studios w Wiedniu. Potem muzycy zamknęli w studiu i pracowali na utworami przez rok. Poprawiali brzmienie, wycinali słabsze fragmenty, wklejali inne. „Nagranie improwizacji jest jak zamrożenie żywej istoty. – mówi Brandlmayr – Potem oglądaliśmy ją pod mikroskopem, badaliśmy moment, w którym powstawała". Taki sposób pracy trafnie podsumowuje Siewert – „Generalnie nie uważam muzyki improwizowanej za lepszą od nie-improwizowanej. Zależy mi na tworzeniu dźwięków interesujących, świeżych, nowych. Nie ważne, czy powstają one celowo, czy przypadkowo. Improwizacja jest tylko jednym ze sposobów na osiągniecie tego, ale inne podejście może być równie kreatywne. Teraz na przykład interesuje mnie bardziej technika studyjna i sound design niż sama improwizacja."

artyści
www.dieb13.klingt.org
www.efzeg.klingt.org
www.siewert.klingt.org
www.stangl.klingt.org
www.gnu.klingt.org
www.klingt.org

oficyny
www.charhizma.com
www.durian.at
www.erswhilerecords.com
www.for4ears.com
www.churchofgrob.com
www.mego.at
www.mosz.org
www.rhiz.org

płyty
Polwechsel – Polwechsel 1 (hat[now]art 1993)
Orchestra 33 1/3 – Maschine brennt! (Charhizma/Plag Dich Nicht 1999)
Shabotinski – (b)yposs: (k)ill (Charhizma/Plag Dich Nicht 1999)
Stangl/Kurzmann – Schnee (Erstwhile 2000)
Fennesz – Endless Summer (Mego 2001)
Radian – Rec. Extern (Thrill Jockey 2002)
Stangl/Dieb 13 – eh (Ertswhile 2002)
Polwechsel/Fennesz – Wrapped Islands (Erstwhile 2002)
Efzeg – Würm (Charhizma, 2004)
Brandlmayr/Dafeldecker/Nemeth/Siewert – Die Instabilität der Symmetrie (The Instability of Symmetry) (Grob/Mego 2004)
Trapist – Ballroom (Thrill Jockey 2004)

Ponad podziałami

W podobnym kierunku podążył już wcześniej **Werner Dafeldecker** w projekcie Diphtongs (z kompozytorem Christianem Mühlbacherem), a później w zespole Shabotinski (z Christofem Kurzmannem). Znajomi muzycy i kompozytorzy (m.in. Uli Fussenegger, Radu Malfatti, Michael Moser, Max Nagl czy Burkhard Stangl) zagrali partie solowe, potem Dafeldecker pracował nad kolażem dźwiękowym – wybierał fragmenty, rozciągał w czasie, nakładał na siebie, dodawał filtry i tworzył nowe struktury. Ciekawie zinterpretował ten proces Christian Scheib, porównując wyżej wymienione projekty z tym, co Dafeldecker robił jako lider zespołu Polwechsel – szkicowaniem zarysów utworów, których treścią miała być improwizacja. Proces tworzenia w tym ostatnim podzielił na trzy etapy – selekcjonowanie, budowanie struktury i gromadzenie dźwięków. Dafeldecker filtruje spektrum dźwięków, a także kontroluje strukturę kompozycji wykonywanej przez zespół podczas nagrania. Natomiast w przypadku Shabotjnskiego czy Dipthongs następuje odwrócenie kolejności działań. Materiał najpierw zostaje nagrany, potem jest budowana jego struktura i na końcu następuje dobranie dźwięków. W ten sposób akustyczna improwizacja staje się utworem elektroakustycznym.

„Oczywiście, że jestem świadomy podziałów na improwizację i muzykę komponowaną. Ale nie zajmuję się tym zagadnieniem. – mówi Dafeldecker – Wierzę, że zbliżenie miedzy tymi dwoma dziedzinami następuje od dawna. Teraz jest »post-zbliżenie«, muzycy udowodnili, że fuzja odbywa się na wielu płaszczyznach, i że dotyczy ona nie tylko jazzu i muzyki współczesnej. Wydaje mi się, że nie ma już dyskusji na ten temat." Dafeldecker jest najbardziej doświadczonym artystą sceny wiedeńskiej. W latach 80. działał na scenie jazzowej, przeszedł przez free jazz, teraz zarówno komponuje, jak i improwizuje, działa na obszarze akustycznym i elektronicznym. Do tego wciąż stara się poprzez muzykę krzewić świadomość polityczną i dzielić się swoimi poglądami. Mimo uprawiania tak zróżnicowanej muzyki zależy mu na stworzeniu jednolitego stylu, który nazywa „współczesną improwizacją". „Nie chcę postrzegać słowa »współczesna« jako wyznacznika odrębnego gatunku muzyki. Chodzi raczej o wydzielenie *free improvisation*, która wywodzi się z free jazzu. – mówi – Od ponad pięciu lat obserwuję rozwój muzyki improwizowanej dokonujący się pod wpływem elektroniki, w której istotne są na przykład formy repetytywne. Mam wrażenie, że improwizacja będzie podążać dalej właśnie w tym kierunku." Skoro improwizacja ma otwierać nowe możliwości swobodnego tworzenia muzyki, to czemu nie?

Jacek Skolimowski

Czym jest free improvisation?

Christian Munthe
Tłumaczenie: Michał Libera / Anna Pęcherzewska

Improwizacja jest tworzeniem utworu muzycznego w trakcie jego wykonywania. W tym szerokim sensie jest ona wpisana w każde wykonanie muzyki bez względu na to, czy będzie nazywana aranżacją, interpretacją, ornamentacją, czytaniem nut czy jeszcze inaczej.

Zazwyczaj improwizacja jest ograniczana regułami (czasem nawet dość sformalizowanymi), narzuconymi przez tradycję (np. jazzową, heavymetalową, barokową lub flamenco), z której zasad wynika typowy dla niej rodzaj brzmienia. Niekiedy improwizujący muzycy odrzucają tradycję i wówczas kierują się innymi zasadami – zaproponowanymi np. przez kompozytora czy dyrygenta, albo wynikającymi z reguł poprawnej gry i rodzaju dźwięków właściwych dla instrumentów.

Ograniczona w taki sposób improwizacja rzadko bywa postrzegana (nawet przez muzyków) jako coś szczególnego. Ktoś „gra muzykę", „gra jazz", „gra na sitarze" lub „wykonuje konkretny utwór tego a tego kompozytora" – improwizacja jest ważnym elementem tych wszystkich działań, lecz nigdy ich głównym celem.

Są jednak muzycy – sam się do nich zaliczam – których taki opis improwizacji nie satysfakcjonuje. Nasze granie – w przeciwieństwie do wyżej opisanych jego rodzajów – jest naprawdę WOLNE. Co ciekawe, muzyki tej lubią często słuchać ludzie w ogóle nieinteresujący się muzyką improwizowaną. Czym jest więc *free improvised music*?

Niektórzy twierdzą, że i ona jest już (lub staje się) kolejną tradycją – idiomem, który determinuje brzmienie, strukturę, praktykę wykonawczą itd. Takie ujęcie problemu – utożsamiające *free improvised music* ze szczególnym (nieco dziwacznym) brzmieniem – jest często spotykane w popularnych opracowaniach, artykułach i recenzjach.

Nie powinno nas to dziwić – mass media zawsze mają problemy ze zjawiskami, które trudno jednoznacznie sklasyfikować. Gorzej, że nawet pewna część muzyków ulega tego typu złudzeniom, uważając, że wystarczy w graniu stosować pewne kombinacje dźwięków, by być *free*. Ci, którzy nie lubią *free improvisation*, chcąc ją opisać, używają określeń typu: „zgrzyty", „kakofonia", „brak melodii" itd. Jednak pozostając nawet w sferze pojęć bardziej fachowych (barwa, rytm, forma, muzyczne interakcje) nie zdołamy zdefiniować tego, co we *free improvised music* najistotniejsze.

W tym momencie przypomina mi się wywiad z Pathem Methenym, w którym opowiada on, jak to kiedyś po trzech tygodniach intensywnych prób z Ornettem Colemanem przystąpił do komponowania jakiejś muzyki filmowej. Był wciąż pod tak silnym wpływem Colemana, że postanowił tym razem zastosować jego metodę, polegającą na swobodnym podążaniu za dźwiękami, z umysłem nieskażonym teoretyczną refleksją. Po kilku godzinach takiego muzycznego błądzenia odnalazł wreszcie idealne dźwięki. Natychmiast je zanotował, po czym – ku swemu najwyższemu zdumieniu – zorientował się, że „odkrył" akordy gamy C-dur.

Mnie także w kontakcie z *free improvised music* zdarzały się chwile podobnego zaskoczenia, kiedy to uświadamiałem sobie, że to, co słyszę (lub sam gram!), jest znanym idiomem. Jestem całkiem pewien, że nie byłem w tym doświadczeniu odosobniony.

Patrząc na interesującą nas kwestię z drugiej strony, warto zauważyć, iż mogą również istnieć utwory, które brzmią jak *free improvised music*, podczas gdy naprawdę są (przynajmniej do pewnego stopnia) skomponowane.

Oba te przykłady pokazują, jakim nieporozumieniem jest myślenie o *free improvised music* z perspektywy jej (dziwnego) brzmienia. Definiowanie jej w taki sposób jest błędem, gdyż istota *free improvised music* tkwi w sposobie, w jaki powstaje. Jak ujął to Derek Bailey, pionier i wiodąca postać europejskiej muzyki improwizowanej: „*free improvisation* nie jest rodzajem muzyki (...) jest sposobem tworzenia muzyki"

Free improvisatin jest więc metodą artystyczną, ale czy skuteczną? Jaki jest sens tworzenia muzyki w taki sposób? I wreszcie: czym jest ta metoda?

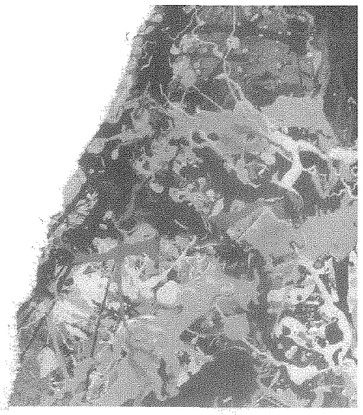
Pierwszy jej etap polega na uświadomieniu sobie roli, jaką w naszym myśleniu o muzyce odgrywa... tradycja, przejawiająca się w różnych idiomach muzycznych. Wbrew pozorom bowiem, *free improvisation* nie polega na całkowitym jej odrzuceniu. Byłoby to zresztą nierealne – każdy z nas ma jakąś muzyczną przeszłość, w której jest zanurzony i która jest częścią jego samego. Niektórzy wyciągają z tego daleko idący wniosek, że skoro tak, to prawdziwie wolna improwizacja jest po prostu niemożliwa. Tak na przykład zdaje się twierdzić perkusista i wokalista David Moss. Spróbuję jednak udowodnić, że się myli. Różnica między muzykiem posługującym się jakimś idiomem, a takim, który uprawia *free improvisation* tkwi jedynie w ich podejściu do owego idiomu.

Każdy, kto zabiera się za tworzenie muzyki, musi ustalić zasady, na podstawie których będzie mógł dokonać selekcji potencjalnych możliwości brzmieniowych oraz je usystematyzować. Zbiór owych zasad to idiom, który określa, co jest dozwolone, możliwe i właściwe w naszej muzyce. Decydując się np. na granie (czy komponowanie) bee bopu, akceptujemy reguły i ograniczenia wynikające z tego stylu. Konieczność dokonania wyboru określonej konwencji jest więc dla muzyków czymś całkowicie naturalnym i oczywistym.

Tymczasem *free improviser* właśnie w tym momencie mówi: „nie". Oczywiście można powiedzieć, że tak się nie da, bo każda muzyka oparta jest na jakichś zasadach, nawet jeśli jej autor twierdzi, że wszelkie zasady odrzuca. Sprecyzujmy więc, że *free improviser* nie akceptuje jedynie niewolniczego przywiązania do jakiegoś zbioru reguł. Jeśli ma ochotę, to ich przestrzega, jeśli nie – droga wolna. Inaczej mówiąc, zasady traktowane są nie jako drogowskaz, za którym należy podążać, lecz raczej jako narzędzie, które w pewnych sytuacjach może być przydatne, w innych zaś nie, i wówczas bez żalu się je odrzuca.

Naturalną konsekwencją przyjęcia takiej postawy jest brak wyraźnego rozróżnienia między kompozytorem i wykonawcą, co z kolei implikuje pytanie o to, kto tak naprawdę jest odpowiedzialny za całokształt utworu. Muzycy mogą oczywiście respektować wskazówki kompozytora, ale bynajmniej nie są do tego zobligowani, co wywraca do góry nogami tradycyjne na ten temat poglądy. Przejawiają się one w bałwochwalstwie kompozytorów tzw. muzyki poważnej, którzy zwykli uznawać zapisane nuty za nietykalne. Tymczasem w improwizacji – powtórzmy raz jeszcze – to wykonawca decyduje o tym, które z kompozytorskich propozycji zrealizować, a które nie. Tym samym różnica się zaciera: wykonawca staje się jednocześnie kompozytorem (i *vice versa*).

Odrębnym zagadnieniem jest (często podejmowana) kwestia relacji między *free improvisation* i awangardą. Niemiecki perkusista Paul Lovens, rozmawiając ze mną na ten temat, podał



przykład tria Alexandra von Schlippenbacha, które w pierwszych latach swej działalności skłaniało się trochę ku awangardzie, ich brzmienie było naprawdę nowatorskie. Jednak postanowili „udoskonalić" metodę pracy nad wspólnym graniem, czego efekt jest taki, że, wg słów Lovensa, „nie ma już w tej muzyce nic nowatorskiego ani rewolucyjnego".

A zatem muzyk uprawiający *free improvisation* powinien z jednej strony uwolnić się od tradycji, z drugiej jednak nie przywiązywać się do idiomu muzyki eksperymentalnej. Oczywiście metoda *free improvisation* może być pomocna w odkrywaniu nowych lądów w muzyce, ale bynajmniej nie to jest jej celem. Postawę eksperymentatorską trzeba traktować jedynie jako jedną z możliwych, jako narzędzie, którym na równi z innymi można się posłużyć, gdy zajdzie potrzeba. Podsumowując, *free improvised music* jest tylko do takiego stopnia nowatorska, do jakiego jej twórcy zależy na tym, by być nowatorskim.

Takie właśnie podejście do innowacyjności, tradycji, stylów i zasad jest kluczem do *free improvised music*. Improwizator w każdym momencie dokonuje wyboru zarówno podstawowych elementów, z których zbuduje swą muzykę, jak i idiomu, którym chce się posłużyć. Na bieżąco ocenia efekty, i na tej podstawie podejmuje kolejne decyzje – na obu tych poziomach. Prawdę mówiąc, w ten sposób postępują chyba wszyscy muzycy, różnica polega jednak na tym, że *free improvisers* robią to bardziej świadomie.

Taka definicja *free improvisation* może się wydawać kontrowersyjna. Jest bowiem zgodna z przekonaniem, iż dzieło sztuki jest ukoronowaniem procesu twórczego (zakładając oczywiście, że artysta jest zadowolony z rezultatu), celem samym w sobie, podczas gdy przesłanie „ortodoksyjnego" modernizmu mówi, że tu się bynajmniej jego rola nie kończy – dzieło sztuki istnieje przecież po to, by zmieniać świat (oddziałując zarówno na jednostki, jak i na masy).

Wśród muzyków uprawiających *free improvisation* tego typu poglądy głosi m.in. Anthony Braxton – szczerze mówiąc, koncepcja pozamuzycznego oddziaływania jego sztuki pozostaje dla mnie dość mglista, choć wydaje się mieć coś wspólnego z religią. Przesłanie polityczne można odnaleźć w dziełach Szweda Drora Feilera, z kolei saksofonista Johan Petri twierdzi, iż improwizacja nigdy nie będzie prawdziwie „wolna", dopóki sam improwizator nie uwolni swojej psychiki od blokujących ją kodów, idiomów, tradycji – tylko wtedy bowiem stać nas będzie na gesty osobiste i rewolucyjne. *Free improvisation* jest więc, według niego, rodzajem terapii psychoanalitycznej, dzięki której jesteśmy w stanie odkryć prawdziwe źródła naszych preferencji i upodobań, i albo je odrzucić, albo je sobie przynajmniej uświadomić, po to, by wreszcie stać się sobą.

Osobiście nie bardzo mnie takie teorie przekonują. Nawet jeśli założymy, że dążenie do uwolnienia się ludzi (a muzyków w szczególności) od wpływu przeszłości na podejmowanie decyzji jest zacnym celem, to nie widzę powodu, dla którego właśnie ono miałoby definiować *free improvisation*. Wydaje mi się to wręcz bezsensowne, gdyż gdyby brać te pomysły na serio, okazałoby się, że *free improvisation* jest po prostu niemożliwa. Niektórzy improwizatorzy – jak wspomniany wcześniej David Moss – zdają się akceptować taki stan rzeczy. Dla mnie jednak oznacza to raczej tyle, że koncepcja *free improvisation* Petriego jest mało owocna.

W czym w takim razie tkwi sedno *free improvisation*? Czy jest to dobra metoda uprawiania muzyki? Moim zdaniem wszystko zależy od tego, jakie się ma oczekiwania. Niewątpliwą zaletą *free improvisation* jest to, że można zmieniać zasady w trakcie gry, w każdej chwili odrzucić aktualnie używane narzędzia i podążyć w zupełnie innym kierunku. Jeśli więc ktoś lubi taką zmienność celów i ścieżek, jeśli wciąż poszukuje nowych środków ekspresji – *free improvisation* będzie dla niego metodą idealną. Jeśli jednak ktoś dokładnie wie, czego chce i wie, jak to osiągnąć, wówczas lepszy efekt osiągnie trzymając się obranej przez siebie drogi – stylu czy idiomu własnego lub takiego, który uznał za swój. Nie chciałbym jednak zniechęcać takich muzyków do spróbowania *free improvisation*, może się okazać owocna i dla nich, pod warunkiem, że nie będą próbowali na siłę co chwila zmieniać konwencji.

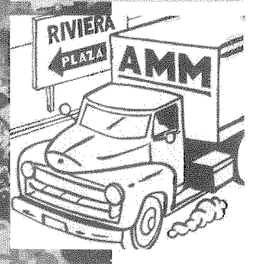
Chciałbym zakończyć dość przewrotnym oskarżeniem. Większość ludzi sądzi, iż ich ideały estetyczne (oraz wiedza o tym dokąd ich mogą one zaprowadzić) są niezmienne – otóż uważam, że są w błędzie. Gdyby dane im było spojrzeć na nie okiem free improvisera, ujrzeliby, iż ich „oswojone" idee są tak naprawdę nieobliczalne, a niepewność co do ich zastosowania mogłaby się tylko przysłużyć ich grze. A może tylko chciałbym, żeby tak było...

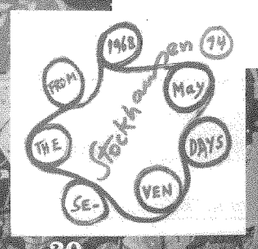
Christian Munthe

Tłumaczenie: Michał Libera / Anna Pęcherzewska
Tekst był pierwotnie publikowany na stronie www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi/; dziękujemy za możliwość tłumaczenia i publikacji.

PŁYTOWY KANON 1

U źródeł nowoczesnej muzyki improwizowanej





1. Ornette Coleman – *Free Jazz* (Atlantic 1960)
2. John Coltrane – *Ascension* (Impulse 1965)

Jako nastolatek z Teksasu Coleman zaczynał od bluesa i wiecznie bywał karcony za to, iż nie potrafi go „dobrze" zagrać. Wychodząc z przekonania, iż muzyką może zajmować się każdy, Coleman stał się piewcą swobodnego rozwijania indywidualnej ekspresji, kreatywnie wykorzystującym błędy i zmiany. Odchodził od obowiązującego systemu harmonicznego, by kreować własny świat muzyczny oparty na wartościach brzmieniowych, odrzucający zewnętrzne reguły instrumentu. Na tej bazie rozwinął jazz harmolodic (gdzie harmonię poprzedza melodia), który stał się natchnieniem dla punk jazzu. Jego gra na saksofonie ma w sobie zwiewność arabesek, a równocześnie jest pewna i silna. Daleki był od solistycznych ekstremizmów, każdy muzyk w zespołach Colemana był ważny i dysponował swobodą inwencji jako członek improwizującego zespołu. W 1961 roku ukazała się jego przełomowa płyta Free jazz – burzliwa muzyczna rozmowa dwóch jazzowych kwartetów, który dziś nazwalibyśmy pojedynkiem sound systemów. Naprzeciw Colemana staje partner idealny: Eric Dolphy. Tylną stronę okładki płyty zdobi Białe światło Jacksona Pollocka: wspólne dla ówczesnych dokonań jego oraz Colemana jest to, iż rozpętują chaos jak trampolinę swobodnej autokreacji. Wśród wyzwolicieli jazzowej improwizacji jest Ornette Coleman, wraz z Cecilem Taylorem, jest modernistą, nowofalowcem. Na przeciwnym biegunie lokują się mistycy: John Coltrane i Albert Ayler, kapłani fire music, ekstatycznej ścieżki free napędzanej przez nieposkromione saksofonowe robinsonady. Archetypem takiej ognistej muzyki jest Ascencion, kolektywna improwizacja pod wodzą Coltrane'a, o której wdzięcznie pisał Joachim Berendt, iż ma intensywność 40-minutowego orgazmu.

3. Jean Dubuffet – *Les Experiences Musicales* (Mandala / Harmonia Mundi 1961)

Nieco zapomniane, wizjonerskie nagrania malarza i rzeźbiarza, w którym Francja widziała swego głównego konkurenta dla Pollocka. Jakby mimowolnie wytyczają metodę dźwiękowego bricolage'u, która stała jednym z fundamentów muzyki improwizowanej, szczególnie dziś w kręgu elektroakustycznej mikromuzyki. Dubuffet zasłynął jako piewca l'art brut – sztuki surowej. Pod tym hasłem łączył anarchiczny atak na kulturę Zachodu oraz dążenie do jakości pierwotnej i przedpojęciowej. Interesowała go twórczość spoza jakiejkolwiek „kultury" i jako ignorant w dziedzinie muzyki w 1960 roku rozpoczął serię domowych koncertów z muzyką improwizowaną. Początkowo wykorzystywał fortepian (podstawy gry poznał w dzieciństwie), szybko jednak, w poszukiwaniu bardziej mobilnych środków ekspresji, zaczął stosować instrumenty wynajdywane w paryskich sklepikach i na bazarach. Uzupełnieniem jego wyposażenia był prosty magnetofon, na którym nagrywał niezliczone partie wykonywane samodzielnie na przeszło 50 instrumentach (m. in. fortepian, wiolonczela, skrzypce, fagot, ksylofon, cymbały, pokaźna bateria małych instrumentów egzotycznych). Pragnął wypróbować wszelakie dźwięki, łącznie z szumami tła amatorskiego nagrania. Dopiero podczas odsłuchiwania taśm wybierał fragmenty nagrań, swobodnie wycinał je i sklejał, by złożyć z nich „utwór", którego kolażowa formuła uwzględniała błędy i przypadki wynikające z prymitywnego montażu w domowych warunkach. Dubuffetowi zależało na stworzeniu muzyki, która bazowałaby nie na z góry założonej kompozytorskiej selekcji brzmień, ale uwzględniałaby dźwięki, które można usłyszeć w najbliższym otoczeniu, szczególnie te, które słyszy się nie zdając sobie z tego sprawy. Podkreślając różnicę pomiędzy ustrukturowaną muzyką tworzoną przez człowieka, a tą słyszaną w pejzażu dźwiękowym otoczenia, zmierzał do ich wymieszania, do „osmozy" muzyki istniejącej w otoczeniu i ekspresji człowieka, do otwarcia słyszenia na „dziwny tumult" natury, który uchodzi naszym zmysłom. Wbrew pozorom odgłosy otoczenia nie odgrywają jednak wiodącej roli w utworach z Les Experiences Musicales. Te nagrania to masywne, zwarte bloki dźwięku, gdzie ów efekt „tumultu" osiąga Dubuffet głównie w montażu. Gęste, swobodnie przepływające jedne w drugie nakładki jego kapryśnych, intuicyjnych partii instrumentalnych tworzą dezorientującą wielość planów i akcji. Sam Dubuffet określił te nagrania muzyką „bezforemną", niemająca końca, ani początku.

4. Sun Ra – *Magic City* (Saturn / Evidence 1965)

Przed Sun Ra wielcy jazzu – Armstrong, Ellington, Parker byli uznawani za gwiazdy muzyki rozrywkowej, a ich „czarne" brzmienie, choć wciąż egzotyczne, stało się integralną częścią kultury amerykańskiej. Dopiero Sun Ra wyzwolił jazz ze sfery muzyki użytkowej. W latach 50. ogłosił się aniołem przybyłym z Saturna z dobrą nowiną. Jego Arkestra wygrywała „obrazy nieskończoności" objawiając przestrzeń Czarnego Mitu, radykalnie wykraczającą poza mentalność Zachodu. Magic City to 27-minutowa zbiorowa improwizacja Arkestry będąca muzyczną fantazją na temat rodzinnego miasta artysty. Abstrakcyjny, przestrzenny poemat dźwiękowy rozwijany jest przede wszystkim na gruncie kolorystyki dźwiękowej. Futurystyczne efekty, jak elektryczne brzmienie claviolinu (jednego z przodków syntezatora) i widmowe pogłosy instrumentów perkusyjnych spotykają się z rytualnie majestatycznymi i groźnymi partiami 8-osobowej sekcji dętej o frapująco egzotycznej barwie: od piccolo po saksofon barytonowy i klarnet basowy. Sun Ra był wielkim triksterem i w jego muzyce ujawniał się magiczny aspekt improwizacji – za jej pomocą zmienia czasoprzestrzeń i wprowadza nas w inne światy. Kontynuacją tej ścieżki są wirtualne krainy kreowane przez Art Ensemble Of Chicago czy elektryczne zespoły Milesa Davisa.

5. MEV – *Spacecraft* (Alga Marghen 1966)
6. Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza – *Musica Su Schemi* (Cramps / Ampersand 1976)

Lata 60. XX wieku to wyjątkowy okres, gdy młodzi awangardowi kompozytorzy-odszczepieńcy ze świata akademii jęli zakładać zespoły muzyki improwizowanej. Bezpośrednim natchnieniem były dla nich wizje Johna Cage'a wzywającego, aby „pozwolić dźwiękom być sobą" oraz akcje Fluxusu obalające sztukę w imię kreatywności dnia codziennego. The Fluxus Symphonic Orchestra powoływana była spontanicznie przy okazji akcji Fluxusu – grali wszyscy chętni, używając zabawek, przedmiotów z codziennego otoczenia i instrumentów egzotycznych. Najważniejsze kompozytorskie formacje tamtego okresu to ONCE, prowadzona przez Roberta Ashleya i Gordona Mummę w Kalifornii, działająca w Rzymie Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, w której skład wchodzili m. in. Franco Evangelisti, Mario Bertoncini, Giancarlo Schiaffini i Ennio Morricone (tak, ten Morricone!); tokijska Group Ongaku, wreszcie MEV (Musica Electronica Viva). Trzon tego ostatniego zespołu stanowili działający w Rzymie lewicujący Amerykanie: Allan Bryant, Richard Teitelbaum, Frederic Rzewski. W akcjach MEV skupiają się najbardziej radykalne tendencje tej generacji. Kreowali spontaniczne zdarzenia dźwiękowe (niekiedy w postaci miejskich perfromance'ów), których gwałtowna ekspresja wyraża akt zerwania z czasoprzestrzenią cywilizacji przemysłowej. Płomienność free jazzu zestawili z iście bruitystycznymi brzmieniami instrumentów amplifikowanych i syntezatorów. Hałaśliwie wrzący nieprzerwany 40-minutowy strumień dźwięku z akcji Spacecraft to jedna z pierwszych realizacji MEV. Dokonania Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza są bardziej stonowane, choć nie mniej zaawansowane w bruitystycznej eksploracji. Demonstruje to znakomity zbiór improwizacji w duchu elektroakustycznej kameralistyki – wydany w 1976 r. album Musica Su Schemi. Jego zwieńczeniem jest opus magnum zespołu – 17-minutowe misterium o wymownym tytule Omaggio a Giacinto Scelsi.

7. AMM – *AMMusic* (Matchless / ReR 1966)
8. Cornelius Cardew – *Treatise* (Hat Hut 1999)

Brytyjska formacja AMM jest bodaj najbardziej wpływową instytucją muzyki improwizowanej. Kolejnym jej wcieleniom niezmiennie przewodzą perkusista Eddie Prévost i gitarzysta Keith Rowe. Ci aktywni od 40 (!) lat artyści są chodzącym ucieleśnieniem opiewanych przez Fluxus i sytuacjonistów związków improwizacji z całościową (a nie: „inną", bo co to niby znaczy) życiową kreatywnością. Dokonania ich lokującej się na outsiderskich pozycjach grupy, są wciąż żywą inspiracją dla kolejnych rewolucyjnych zjawisk szeroko pojętej muzyki alternatywnej – psychodelii, industrialu, mikroelektroniki. Szczególnie w ostatnich latach ich hałaśliwie szorstka wizja improwizacji elektroakustycznej stała się jednym z najważniejszych punktów odniesienia dla współczesnych artystów generacji posttechno, penetrujących organiczne aspekty syntetycznego hałasu. Debiut AMM z 1966 roku prezentuje najsłynniejszy skład formacji, gdy do wyrastającego z jazzu tria Rowe'a i Prévosta z saksofonistą Lou Gare dołączyli pochodzący ze świata awangardy akademickiej Laurence Sheoff i Cornelius Cardew. Ten ostatni miał już wtedy za sobą studia nad muzyką elektroniczną w Niemczech i asystenturę u Stockhausena; inspirowany wizjami Cage'a obmyślał strategie, które zwiększały kreatywność wykonawcy jako współtwórcy dzieła. Powołał w Londynie słynną The Scratch Orchestra, stanowiącą przestrzeń kolektywnych działań muzycznych, w której spotykali się muzycy profesjonalni i amatorzy (grali w niej m. in. Gavin Bryars, Michael Nyman, Brian Eno, członkowie AMM i David Jackman, późniejszy twórca eksperymentalnej formacji Organum). W latach 1963-1967 Cardew stworzył swe najważniejsze dzieło – liczący 193 strony manuskrypt Treatise, kaligrafowany niczym alchemiczny traktat. Wyrafinowany graficznie zapis owej Księgi prowokować miał improwizowaną interpretację. Tę metodę (którą dość niezgrabnie próbowano nazywać improwizacją ustrukturowaną) rozwijali potem Anthony Braxton, London Improvisers Orchestra, czy też John Zorn w swych kompozytorskich grach strategicznych. Fragmenty Treatise interpretowali już AMM & Formanex oraz Sonic Youth, natomiast jedyne pełne nagranie liczy sobie 142 minuty i ukazało się na albumie szwajcarskiej wytwórni Hat Hut. Zrealizowano je w 1998 roku pod kierownictwem Arta Lange. Wykonanie kwintetu: Jim Baker, Carrie Biolo, Guillermo Gregorio, Fred Longberg-Holm, Jim O'Rourke odbywa się w iście feldmanowskiej atmosferze. Na AMMusic Cardew pojawia się w roli improwizatora, używając m.in. tranzystorowych odbiorników radiowych. Najważniejsze dla żrącego hałasu tej płyty są jednak inspirowane Cagem preparacje Rowe'a, który kładzie gitarę na płask i używa jej niczym stołu – elektrycznego generatora. Duch jego pionierskich eksperymentów promieniuje na innych artystów, od Freda Frithа po Kevina Drumma, a on sam jest dziś jednym z filarów supergrupy mikroelektronicznych improwizatorów MIMEO.

9. Karlheinz Stockhausen – *Aus Den Sieben Tagen* (Harmonia Mundi 1970)

Najśmielsza pośród nielicznych improwizatorskich wypraw podejmowanych przez gigantów muzyki współczesnej. Zwieńczenie projektu „muzyki intuitywnej" rozwijanej przez Stockhausena w latach 60. Zapis 15 utworów cyklu ogranicza się do werbalnej instrukcji dla wykonawców. Powstał on w ciągu tygodnia, który Stockhausen spędził poszcząc w milczeniu i odosobnieniu, chcąc w ten sposób oczyścić się i osiągnąć wyższy stan świadomości. Instrukcja zalecała, aby muzycy przygotowali się do wykonania Aus Den Sieben Tagen, utrzymując przez trzy dni analogiczną dyscyplinę, potem mieli grać pojedyncze dźwięki, nie myśląc o tym, co grają. Zamysł kompozytorski posunął się do swoistego programowania wykonawcy wedle prastarych zasad praktyk mistycznych, co nasuwać może skojarzenia ze szkoleniem aktorów w teatrze Grotowskiego. Utwór może być wykonywany w dowolnym składzie instrumentalnym. Nagranie z albumu opublikowanego przez Harmonia Mundi zrealizowała w 1969 roku ośmiosobowa grupa Ensemble Musique Vivante, wykorzystując fortepian, klarnety, saksofon, altówkę, kontrabas, 4 tam-tamy i zestaw perkusyjny (obsługiwane przez 3 osoby), wreszcie electronium (prekursor syntezatora). Stockhausen aktywnie uczestniczył w sesjach kontrolując filtry i potencjometry studyjnego stołu, na którym na żywo rejestrowano muzykę wydaną potem bez dodatkowych miksów.

10. Spontaneous Music Ensemble – *Karyobin... Are The Imaginary Birds Said To Live In Paradise* (Island 1968)
11. Iskra 1903 – *Chapter One* (Emanem 1970-1972)
12. Evan Parker & Paul Lytton – *Three Other Stories* (Emanem 1971-1974)

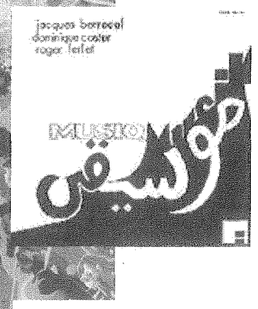
Karyobin – zdecydowanie najbardziej zapomniane arcydzieło free improvisation. SME to projekt perkusisty Johna Stevensa. Poszukując optymalnych procedur dla całkowicie improwizowanego grania, wypracował on formułę kolektywnego grania, bazującego na wzajemnym wnikliwym słuchaniu się muzyków, które budować miało organiczne brzmieniowe zestrojenie. Ten przedwcześnie zmarły artysta powołał w latach 1965-1994 kilkadziesiąt efemerycznych wcieleń SME: od duetu po 20-osobowy big band. Nazwano szkołę Stevensa insect impro, co nieźle oddaje chimeryczne abstrakcje, atonalne rozwichrzenie, rozegrane lekko w przestrzennym wyciszeniu – oto, co słyszymy na genialnej płycie w kapryśnym poemacie dźwiękowym Karyobin. SME był zespołem, czy może warsztatem, przez który przeszli niemal wszyscy najważniejsi brytyjscy improwizatorzy. Tu znajdujemy

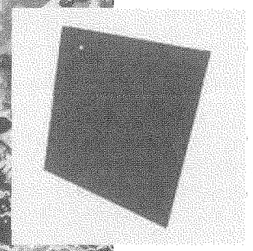
OGÓLNE

www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi - największa baza danych europejskiego free improvisation. Jak w każdym kanonie – ciekawie zerknąć kogo nie ma.
www.the-improvisor.com - strona założona przez LaDonne Smith i Davey Williamsa. Poświęcona tekstom krytycznym, recenzjom itp.
www.bagatellen.com - strona z dyskusjami krytyków (i nie tylko) również na temat muzyki improwizowanej. Każdy może skomentować płytę, wywiad, tekst, koncert. M.in. Dan Warburton, Jon Abbey.
www.paristransatlantic.com/magazine/main/home.html - duża ilość wywiadów. Improv & Beyond.
www.monastery.nl - strona Vanity i Joe Monk, wywiady (m.in. ostatni z Kowoldem), teksty, recenzje koncertów.
www.l-m-c.org.uk/LMCframeset3.html - teksty na temat muzyki improwizowanej i eksperymentalnej z magazynu „Resonance". M.in. klasyczny *Plunderphonics* Chrisa Cutlera.
www.wnur.org/jazz/artists - ogromna baza dyskograficzna.
www.wnur.org/jazz/labels.html - tym razem baza wydawnictw.
www.asianimprov.com - tytuł mówi sam za siebie.
www.bayimproviser.com - strona poświęcona prezentacji muzyków improwizujących z okolic San Francisco i nie tylko. Zawiera m.in. katalog muzyków i wytwórni.
www.trummerflora.com - tym razem środowisko muzyków improwizujących z San Diego.
www.signaltonoisemagazine.org - magazyn poświęcony muzyce improwizowanej i eksperymentalnej. Czasem można znaleźć teksty m.in. Eugene'a Cahdbourne'a.
www.japanimprov.com/index.html - japońska improwizacja. Znów kanon i znów warto sprawdzić kogo nie ma.
www.dtmgallery.com/main - sklep. Częste wyprzedaże. Płyty nowe i używane.
www.downtownmusic.net - ogromna ilość zdjęć. Kto gra w NYC – jest na tej stronie.

FESTIWALE + KLUBY

www.seattleimprovisedmusic.com
www.centremalraux.com/ma - festiwal „muzyki aktualnej" MusicAction w Vandoeuvre, Francja. Maj.
www.cc-parthenay.fr/jazzengatine - festiwal NPAI w Parthenay, Francja. Jazzowa przeszłość. Lipiec.
http://membres.lycos.fr/mhere - festiwal Fruits de Mhere. Sierpień.
www.jazz-mulhouse.org - festiwal w Mulhouse, Francja. Sierpień.
http://cgi.luz.org/cgi-bin/ete2002/jazz/index.php - festiwal w Luz. Lipiec.
http://asprojazz.free.fr/festival.htm - festiwal w Besançon. Jazzowa przeszłość. Październik.
http://ornitoto.free.fr/prog.htm - festiwal muzyki innowacyjnej w St. Etienne. Czerwiec.
www.fimav.qc.ca - jeden z większych festiwali w kanadyjskim Victoriaville. Część koncertów wydawano w ramach Victo. Maj.
www.sofamusic.no/programbakside.pdf - festiwal organizowany przez wytwórnię Sofa. Rejestrowany i wydawany w ramach No Spaghetti





m.in. przyszłych herosów tej sceny: gitarzystę Dereka Baileya oraz Evana Parkera. Poetyckiego ducha Stevensa połączył Bailey z pozytywistycznym etosem autokreacji. W rzeczy samej był on muzykiem, który wyzwolił się z trybów biznesu muzycznego. Od 1955 roku pracował jako gitarzysta do wynajęcia, przez 13 lat grywał w knajpach i jako sideman. Od 1968 roku zaczął działać wyłącznie na własne konto jako improwizator. Twórca wytwórni Incus i animator londyńskiego festiwalu muzyki improwizowanej Company Week stał się głównym aktywistą brytyjskiej sceny free improvisation. Bailey jest też najbardziej wizjonersko improwizującym gitarzystą minionego stulecia obok Keitha Rowe'a. Próbkę rewolucyjnego potencjału Baileya przynoszą abstrakcyjne i mroczne, „szmerowe" mikroimprowizacje nagrane przez trio Iskra 1903 działające w pierwszej połowie lat 70., w składzie: Bailey – gitara, Paul Rutherford – puzon, Barry Guy – bas. Nie mniej esencjonalnie inwencję Evana Parkera oddają pochodzące z tego samego okresu duety z perkusistą Paulem Lyttonem. Improwizatorska droga Parkera jest procesem rozwijania indywidualnego brzmienia i na tym gruncie stał się on czołowym innowatorem saksofonu, zarówno jeśli chodzi o pracę nad oddechem i analizę fizycznych aspektów dźwięku, jak też o preparację instrumentu. W koncertowych nagraniach z Three Other Stories są fragmenty, w których wykorzystuje technikę oddechu permanentnego jak i eksperymenty z brzmieniami elektronicznych generatorów własnej konstrukcji i przedmiotów znalezionych.

13. Art Ensemble of Chicago – *Spiritual* (BYG Actuelle 1969)

Powołane w połowie lat 60. AACM (Stowarzyszenie Wspierania Kreatywnych Muzyków), to kamień węgielny chicagowskiej awangardy jazzu. Wśród jego najważniejszych członków byli Muhal Richard Abrams, Anthony Braxton, Henry Threadgill, Leo Smith oraz twórcy Art Ensemble Of Chicago: Joseph Jarman, Malachi Favros i Roscoe Mitchell. Podstawowe reguły obowiązujące zrzeszonych zakładały wykonywanie wyłącznie oryginalnej muzyki oraz udział w przedsięwzięciach Big Bandu AACM. Zaowocowało to wyłonieniem się na wskroś oryginalnej estetyki. Równouprawnienie improwizujących muzyków, wykluczające karkołomne sola na rzecz wzajemnego nasłuchiwania, spowodowało odejście od kawalkad nowojorskiej fire music na rzecz poszukiwań kolorystycznych. Lansowano tu ideę muzyki kreatywnej, która nie jest odtworzeniem zapisu, lecz powstaje na żywo jako organizacja brzmień w przestrzeni. Pod hasłem „z przeszłości w przyszłość" grano muzykę, która miała stać się fundamentem odrodzenia murzyńskiej duchowości w realiach amerykańskich. Art Ensemble dał najbardziej kapitalne wcielenie tej estetyki. Spiritual to może najbardziej reprezentatywny w swej różnorodności krążek wśród kilkunastu genialnych albumów nagranych podczas ich dwuletniego pobytu we Francji. W 1969 AEOC znaleźli się w Paryżu, działając w kwartecie: Mitchell, Jarman, Favors, Lester Bowie – bez perkusisty. Wszyscy grali na małych instrumentach, takich jak bandżo, kazoo, klaksony, gwizdki, piszczałki, cytra, wszelkiego rodzaju drobne perkusjonalia, dzwonki, gongi, syreny, zabawki. Ich brzmienia tworzyły mieniącą się kalejdoskopowo wstęgę barw, która stała się osnową muzyki uwolnionej od tradycyjnych struktur. Improwizujący w tej płynnej przestrzeni artyści swobodnie konstruowali i rozpraszali wspólnie wymyślone tematy, adaptowali cytaty z muzyki popularnej, nowoorleańskiego jazzu, rhythm & bluesa, etnicznej muzyki Afryki i Karaibów. Wszystko to, w połączeniu z rytualnymi afrykańskimi szatami, ozdobami i malowidłami zdobiącymi ciała muzyków, sprawiało, iż podczas występów AEOC dokonywało się elektryzujące połączenie ceremonii i cyrku, tajemnicy i pastiszu, mistyki i groteski.

14. Globe Unity Orchestra – *Globe Unity 67/70* (Unheard Music Series / Atavistic 1967-1970)

Przełom lat 60. i 70. – czas boomu europejskiej muzyki improwizowanej – przyniósł wysyp improwizatorskich big bandów. Wspomnijmy o The Celestial Communication Orchestra, gdzie pod wodzą Alana Silvy spotkali się rezydujący w Paryżu czarni awangardyści i muzycy z Europy, i o Brotherhood Of Breath, w którym południowoafrykańscy jazzmani z zespołu Ewana MacGregora jamowali z brytyjskimi improwizatorami. Najaktywniejszą i najbardziej śmiałą z owych orkiestr był projekt klasycznie wykształconego niemieckiego pianisty Alexandra von Schlippenbacha – Globe Unity Orchestra. Zespół powstał w 1966 roku z połączenia składów pionierskich grup niemieckiej muzyki free: tria Petera Brotzmana i kwintetu Manfreda Schoofa. GUO objawiała się przy okazji improwizatorskich i jazzowych festiwali, przy czym na koncertach przyjmowano różne scenariusze organizujące zespołową improwizację: systemy losowe, zapisy graficzne, dyrygowanie. Do połowy lat 70. w koncertach tych wzięło udział kilkudziesięciu muzyków, których nazwiska tworzą prawdziwe „Who is Who" ówczesnej europejskiej sceny free improvisation. Radiowe nagrania z najwcześniejszych lat istnienia zespołu zebrane na Globe Unity 67/70 mają wśród wykonawców takich tuzów jak m. in. Peter Kowald, Gerd Dudek, Derek Bailey, Evan Parker, Han Bennink, Willem Breuker, Sven-Åke Johansson, Jackie Liebezeit, Tomasz Stańko. Potężne uderzenie brzmieniowe GUO to nokautująca próbka masywnej i dzikiej, anarchicznie bezkompromisowej niemieckiej improwizacji tamtych lat.

15. Jacques Berrocal – *Musiq Music* (Futura / Fractal 1973)

Wielki ekscentryk francuskiego undergroundu w swych muzycznych działaniach miesza dandyzm, patafizykę, dadaizm, teatr okrucieństwa i brikolaże art brut. Reprezentuje ścieżkę amatora-majsterkowicza mającą swój początek w nowoczesnej sztuce dźwięku, wpływ na niego wywarli tacy wizjonerzy jak Eric Satie, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet. Berrocal wkroczył do muzyki ze świata kontrkulturowych happeningów, inspirowanych lansowaną przez sytuacjonistów „rewolucją dnia codziennego". Wszystko to czyni zeń postać absolutnie unikalną wśród pionierów europejskiej muzyki free. Chłonąc echa modernistycznej awangardy i czarnego free jazzu, radykalną improwizację zestawił z całym wachlarzem iście patafizycznych metod na uprawianie muzyki. Urządzał zespołowe improwizacje na sprzętach domowych, tworzył ziszczające idee futurystów bruitystyczne montaże, odprawiał dzikie, industrialne rytuały inspirowane sakralnymi brzmieniami etno. Takim rytuałem dada jest, niezależna od jakichkolwiek kontekstów, improwizacja totalna z pierwszego albumu Berrocala Musiq Musik. Berrocal wraz z dwójką muzyków wszedł do krypty romańskiego kościoła i, jak wspomina, po prostu dał się porwać pogłosowi podziemi. Artyści mieli ze sobą całą baterię obrzędowych instrumentów etnicznych – dętych i perkusyjnych, używali również drobnych przedmiotów i zabawek, co przyniosło efekt na poły sakralny, na poły cyrkowy. Kultowy album Musiq Music to archetyp dzikich improwizacji amatorów-bricoleurów spod znaku zabawy i ekscesów. Ich potężna fala pojawiła się w połowie lat 70. wraz z punkiem i muzyką industrialną.

Rafał Księżyk (Playboy)

PŁYTOWY KANON 2

Pocztówki z wakacji

Tej kolekcji nie tworzą wcale płyty najlepsze, ani najważniejsze, ani – to już z pewnością – najbardziej reprezentatywne. Ot, po prostu, zbiór kilkunastu płyt. Już bardziej pocztówek z wakacji. Każda z nich odsyła do innego problemu, innego wspomnienia, choć wszystkie osadzone są w krajobrazie improwizacji. Od razu powiem: mogłyby być inne i ich dobór nie jest wynikiem żadnego dziennikarskiego researchingu. Kolejność również jest – mniej lub bardziej – przypadkowa, jak to zwykle bywa z pocztówkami, które trzyma się na przykład w walizce. I jak to bywa przy przeglądaniu takich pocztówek: mają być widoki a okazuje się, że jest osobiście.

1. Alterations – *Voila Enough!* (Atavistic/Unheard Music Series 2002, nagrane w latach 1979-1981)

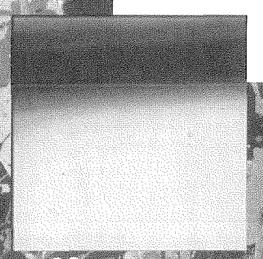
Poza tym, że jest to jeden z bardziej efektownych przykładów „redefinicji improwizacji w imię improwizacji" (patrz esej: Czym JEST free improvisation), warto wspomnieć o jeszcze jednym. Jakkolwiek, historycznie rzecz biorąc, w ideę free improv do pewnego stopnia wpisana była ambicja odróżnienia się od jazzu, zawsze dość podejrzanie wyglądała w tym kontekście kwestia instrumentarium. Odejście od jazzu jest oczywiście wyraźne, ale trudno nie zauważyć, że odbywało się ono na saksofonie, gitarze, puzonie, kontrabasie, perkusji czy fortepianie. Tutaj jest zupełnie inaczej. Na koncertach – jak relacjonuje David Toop – pojawiały się m.in. „balony, bambusowa piszczałka, mandolina, instrumenty dla dzieci, kieszonkowy syntezator, ustnik w szklance, zabawkowa harmonijka, elektryczna gitara, zabawkowe elektroniczne organy, saksofon altowy, szafa grająca, zabawkowa małpka z perkusją, syrena, hiszpańska gitara, klatka dla kurczaka, zabawkowy dyktafon, flet, gwizdek na psa, gry, gwizdek piłkarski, perkusja, zepsuty pedał głośności, być może klarnet". Wiec chyba mamy rewolucję. Żeby usłyszeć to wyraźnie na płycie, wystarczy ją porównać z dowolnym free improv wydanym wcześniej.

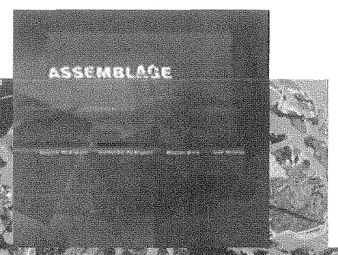
2. Sachiko M., Toshimaru Nakamura, Otomo Yoshihide – *Good Morning, Good Night* (Erstwhile 2004)

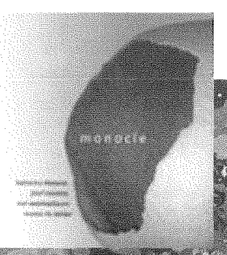
W recenzji tej płyty – pierwszej, która dokumentuje spotkanie tej trójki! – Allan Cummings przypomina esej Otomo Yoshihide („The Wire" 247/2004). Pojawia się tam sugestia, że muzycy związani z tzw. sceną Onkyo opuszczając tereny melodii, akordów i rytmu, pozostawali zawsze niewolnikami kolorystyki. Yoshihide przeciwstawiał improwizację wertykalną horyzontalnej: o ile podstawowym parametrem tej pierwszej jest upływ czasu, o tyle druga często charakteryzowana jest jako próba ucieczki przed nim. I być może właśnie w niuansach barwowych, będących efektem eksperymentowania z czasem można dostrzec ostatni bastion improwizacji horyzontalnej. Jednak – sugeruje Yoshihide – Taku Sugimoto czy Ami Yoshide poszli jeszcze dalej. Tyczy to się z pewnością również tego tria. Obojętne czy udana czy nie, sama próba tworzenia muzyki poza czasem i wyrafinowaniem barwy jest chyba przejawem pewnego rodzaju czystości: bez narracji, bez dialogu, bez rozwijania żadnego przekazu muzycznego, bez konfliktu, bez niuansów kolorystycznych. Być może, paradoksalnie – parafrazując Prousta – jest to „odrobina interakcji w stanie czystym".

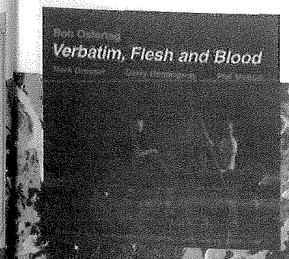
3. Radu Malfatti, Thomas Lehn, Phil Durrant – *dach* (Erstwhile 1999)
4. Ernesto Rodrigues, Guilherme Rodrigues, Manuel Mota, José Oliveira – *Assemblage* (Creative Sources 2003)

W kontekście Good Morning, Good Night warto jeszcze wspomnieć o dwóch projektach, w pewnym sensie bowiem wszystkie trzy są do siebie podobne. Tutaj jednak ważną rolę odgrywają instrumenty akustyczne. Bardzo ciekawe jest słuchanie tego, co z nimi dzieje, gdy ma się w pamięci słowa Yoshihide. Ernesto Rodrigues na skrzypcach i altówce. Albo Radu Malfatti na puzonie. Jego prawie niesłyszalne, absolutnie statyczne dźwięki. Świszczenie – czasem nie do odróżnienia od szumu płyty czy odgłosów deszczu padającego podczas koncertu. Czy, jeśli mamy do czynienia z instrumentem akustycznym, można mówić o zerwaniu z niuansowaniem barwy? Nawet jeśli jest ona tak statyczna? A może właśnie dlatego, że taka jest, powinno się mówić o wysokiej komplikacji i kolorystycznym wyrafinowaniu? Być może to miał na myśli Giuseppe Ielasi, mówiąc o albumie dach że jest „czysty, prosty i skrajnie skomplikowany". Inna sprawa to horyzontalność w przypadku tych trzech płyt.. Jeśli chodzi o dach, istotna jest na niej rola Malfattiego. Paradoksalnie, dostarcza on zadziwiającej spójności – żeby nie powiedzieć: linearności – powracającym i wciąż lekko modyfikującym się pojedynczym i ascetycznym zagraniom Lehna i Durranta. Pod tym względem dach i Good Morning, Good Night znajdują się na dwóch biegunach a w tym niejednoznacznym kontekście projekt Assemblage jest równocześnie najbardziej tradycyjny i najbardziej radykalny.. Zdecydowanie mniej narracyjny od dach, za to zdecydowanie bardziej skoncentrowany na barwie niż Good Morning, Good Night. W pewnym sensie – a być może po prostu na pierwszy rzut oka – te wszystkie trzy projekty są sobie bliskie. Dużo ciszy, pojedynczych dźwięków, małe tyknięcia/stuknięcia/przesunięcia/dotknięcia. To, co dziś jest tak bardzo popularne. Oczywiście żadna nie zakłada jakiejś jasnej narracji; żadnej nie sposób przypisać dialogiczności. A jednak są to trzy różne płyty. Być może nawet trzy modelowe tematyzacje problemu horyzontalnej i wertykalnej improwizacji, a także problemu barwy.



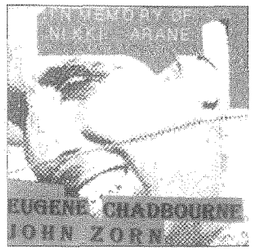


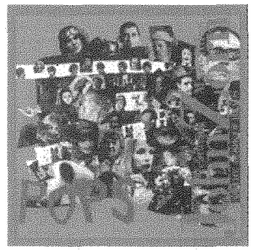


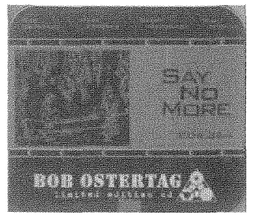


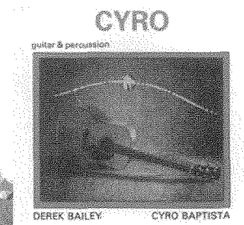
Edition. Obecnie w Barcelonie. Wrzesień.
www.musicuntimited.at - festiwal w austriackim Wels. Listopad.
www.jazzatelier.at - Kaleidophon w Urlichsbergu. Austria. Wieś, koncerty w stodole. Familijnie. Maj.
www.konfrontationen.at konfrontacje w Nickelsdorf. Również wieś. Również familijnie. Austria. Lipiec.
www.fmp-online.de - total Music Meeting oraz Free Music Production. Klasyka. Berlin. Listopad.
www.taktlos.com - tym razem w Zurychu i Bazylei. Szwajcaria. Maj.
www.uncool.ch/2005/main.html - festiwal Uncool w Poschiavo, Szwajcaria. Maj.
http://rwert.art.pl - najsłynniejszy festiwal improwizacji w Polsce. Tam też wydawnictwo.
www.aaa-angelica.com - festiwal Angelica. Sporo improv i muzyki współczesnej. Bolonia. Włochy. Maj.
www.emanemdisc.com - festiwal Freedom of the City. Bez strony. Na stronach Emanemu pojawia się info na parę miesięcy przed. Klasyka brytyjskiego free improv. Londyn. Maj.
www.instantschavires.com Paryż.
www.vortexjazz.co.uk Londyn.
www.echtzeitmusik.de Informacje o koncertach improwizowanych w Berlinie.

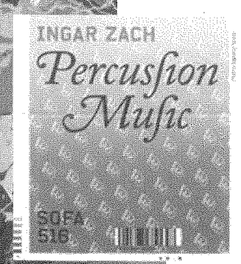
WYDAWNICTWA:
www.ninewinds.com - głównie Vinny Golia.
www.churchofgrob.com/Churchofgrob/grobhome.html - jedna z definicji improwizacji elektroakustycznej. Ale nie tylko. Jest też na przykład Chadbourne.
www.incusrecords.force9.co.uk - klasyka. Pierwsze wydawnictwo free improv założone przez muzyków w 1970 (Bailey, Oxley, Parker). Obecnie prowadzone przez Baileya i jego żonę, Karen Brookman. Katalog: głównie Bailey. Można również kupić książki, DVD i inne.
www.erstwhilerecords.com - być może podstawowa definicja improwizacji elektroakustycznej. Głównie scena wiedeńska, sporo Japonii a najwięcej mixu. Duży sklep, nie tylko z Erstwhilem.
www.charhizma.com - wytwórnia Christofa Kurzmanna. Jak wyżej, tylko że z Kurzmannem.
www.mego.at - tym razem w stronę Fennesza, Rehberga, Pity, Kevina Drumma.
www.durian.at - wytwórnia założona przez Wernera Dafeldeckera. Scena wiedeńska. Sporo kompozycji, elektroakustyki itd.
www.intaktrec.ch - wytwórnia szwajcarska. Z jednej strony głównie Irene Schweizer, Urs Leimgruber, z drugiej jednak na przykład William Winant czy Thurston Moore. Klasyka i dziwactwa.
www.matchlessrecordings.com - głównie AMM, trochę muzyki współczesnej i parę innych.
www.sofamusic.no - improwizacja z Norwegii. Wydawnictwo Ingara Zacha i Ivara Grydelanda. Głównie ich projekty i festiwal No Spaghetti Edition.
www.unsounds.com - wytwórnia z Amsterdamu. Głównie muzyka elektroniczna. Kyriakides, Matthews, Andy Moor (the Ex), Butcher.
www.for4ears.com - znów Szwajcaria, ale bardziej











5. Katharina Klement, Josef Novotny, Reni Weichselbaum, Manon Liu Winter – *Monocle* (Extraplatte 2002)

W polemice, jaką podjął w połowie lat 70. Derek Bailey z Gavinem Bryarsem, pojawił się problem tego, czy muzyka improwizowana prowadzi do utożsamienia muzyka z muzyką. Bailey twierdził, że nie; Bryars, że tak. W dyskusjach o improwizacji pojawia się zwykle ta druga perspektywa. Mówi się o jednostce, o jej niepowtarzalnej tożsamości, indywidualnym doświadczeniu życiowym, czasem nawet o ekspresji twórcy – o tym wszystkim, co składa się na indywidualną wypowiedź. Muzyka jest tym bardziej tożsama z tworzącym ją muzykiem im bardziej jest nieuchwytna. Od wielu już lat pytanie to ma bardzo specyficzny kontekst w postaci używania różnego rodzaju sposobów manipulacji dźwiękiem emitowanym na żywo. To oczywiście temat-rzeka. I na pewno nie sposób w kilku zdaniach oddać zróżnicowania metod, jakie można znaleźć w ramach live-sound manipulation. Można jednak postawić pytanie: na czym właściwie opiera się to utożsamienie muzyka z tym co gra? W projekcie Monocle Josef Novotny przetwarza na żywo m.in. klawesyny (na koncertach także różnego rodzaju flety barokowe). Oczywiście to, co gra Winter, Klement czy Weichselbaum ma kluczowe znaczenie dla Novotnego, ponieważ stanowi materiał jego pracy. Ma też pewnie kluczowe znaczenie dla tych, którzy tego materiału dostarczają. Ale dla słuchaczy? Koniec końców dostajemy pewną przestrzeń dźwiękową, w której sama idea autorstwa jest niezwykle rozproszona. Klasyczne pytania kto gra?, czyja to jest muzyka? i jakie są jej źródła? nie znajdują łatwej odpowiedzi, nawet jeśli naprzeciwko nas siedzą konkretni muzycy i widzimy, co robią. Ale, można powiedzieć, to tylko perspektywa słuchacza – muzycy nadal wiedzą, co grają. To prawda: projekt Monocle nie jest w żadnej mierze radykalny, chyba że ze względu na wykorzystanie instrumentów barokowych. Inaczej w przypadku interaktywnej muzyki komputerowej Richarda Teitelbauma. Skonstruował on program interpretujący to, co gra na klawiaturze syntezatora – w efekcie ani my, ani Teitelbaum nie słyszymy tego, co on gra, ale pewną tego interpretację, której nikt nie jest w stanie przewidzieć. Bez względu jednak na stopień radykalizmu, jedność muzyka i tego, co gra czy chce zagrać nigdy nie jest pewna.

6. John Zorn, Eugene Chadbourne – *In Memory of Nikki Arane* (Incus 1996, nagrane w 1980)

Improwizacja i eksperyment. Często oznaczają to samo – zazwyczaj wtedy, kiedy brakuje nam słów. Równie często bywają oddzielane – zazwyczaj wtedy, kiedy mówi się o klasycznym wydaniu free improv i „klasycznej" muzyce eksperymentalnej. Z pewnością warto pamiętać, że są to dwie dość różne perspektywy patrzenia na muzykę, wiec dobrze by było powstrzymywać się przed używaniem tych terminów zamiennie. Ale tutaj... Może radykalizm muzyków niweluje granicę. Może eksperyment jest tutaj posunięty tak daleko, że nie ma już nic wspólnego z przedsięwzięciem pod tytułem „rozpoznanie granic instrumentów". Zorn zachowuje się jakby chciał zagrać na saksofonach i klarnecie dosłownie wszystko, ale zarazem cokolwiek. Chadbourne podobnie, tyle że on ma gitarę i dobro. Bez granic. Stąd tak dużo tutaj nieładu, szalonych pomysłów, niezdecydowania pomieszanego z bezkompromisowością, prób. Poligon. (Warto posłuchać zaraz po/przed Alterations.)

7. John Zorn – *Book of Heads* (Tzadik 1995)
8. Bob Ostertag - *Say No More* (RecDec 1993); *Say No More In Person* (Transit 444444 1994); Verbatim (Rastascan 1996); *Verbatim, Flesh & Blood* (Rastascan 1998)

Skoro już mowa o Zornie i Chadbournie... Kolejny ulubiony temat rozmów dotyczących free improv: język muzyka.. Faktycznie, można sobie zadać pytanie: jeśli muzyk improwizujący nie pracuje nad muzyką, to nad czym pracuje? Standardowa odpowiedź mówi, że nad swoim językiem: zestawem środków wyrazu i relacji między tymi środkami. Pracując nad owym językiem tworzy coś na kształt własnego uniwersum technik, które może wykorzystać na scenie. Ponieważ zaś są one jego własne, to nie zawsze – rzadko – poddają się kodyfikacji, którą mógłby być zainteresowany kompozytor: taki, jakiego stworzyło sobie w ramach chłopca do bicia free improv. Wydany na czterech płytach projekt Say No More/Verbatim miał początek w niezależnych solowych improwizacjach Marka Dressera, Gerry Hemingwaya, Joeya Barona (wykruszył się w trakcie realizacji projektu) i Phila Mintona. Ostertag zebrał improwizacje i zmontował z nich kompozycję (Say No More), z którą kwartet koncertował (Say No More in Person). Podczas koncertów zarejestrowano materiał, który przetworzony i zmontowany od nowa dał efekt w postaci płyty Verbatim. Po niej nastąpiła kolejna trasa i płyta Verbatim, Flesh & Blood. Ostertag mówił, że chciał w tym projekcie zadość uczynić zarówno bardzo zaawansowanym językom muzycznym poszczególnych improwizatorów jak i swoim ambicjom kompozytorskim. Podobnie w przypadku Book of Heads. Zorn napisał na specyficzny język gitarowy Eugene'a Chadbourne'a kilkadziesiąt krótkich „kompozycji". Z powodów mniej lub bardziej osobistych Chadbourne ich nie wykonał. Zrobił to Marc Ribot i w ten sposób powstała płyta Book of Heads. Marny więc do czynienia z dowodami fascynującymi pomysłami na pracę ze indywidualizowanym i rozwijającym się w improwizacji językiem danych muzyków. Z drugiej strony albumy te można postrzegać również jako autorskie wizje granic improwizacji. Penetracji obszarów, na które improwizatorzy rzadko się zapuszczają (lub też rzadko zapuszczali się przed nagraniem tych płyt). Być może znacznie więcej będziemy się mogli dowiedzieć o tym niż o języku muzycznym konkretnych instrumentalistów. Szczególnie, jeśli weźmiemy pod uwagę, kto koniec końców nagrał Book of Heads.

9. Derek Bailey, Cyro Baptista – *Cyro* (Incus 1988 [nagrane w 1982])

Właściwie dlaczego ta pojedyncza płyta nie miałaby wyznaczać „kanonu dzieł Baileya"? Oczywiście za dużo tu stylistycznych naleciałości. Wina leży po stronie Baptisty, który nie boi się zagrać tego, co najbardziej go interesuje. Mamy więc w końcu latino-Baileya z przeszkadzajkami cudownie udającymi dzikie ptaki i jakieś egzotyczne zwierzęta, a pewnie i inne brazylijskie ciekawostki. Ta płyta nie jest ani mniej, ani bardziej ważna od innych, które Bailey nagrywał od początku lat 70. Dlaczego więc nie zaczynać mówienia o Baileyu od rzeczy tak urodziwej jak ta? Ciekawe, jak wyglądałaby historia free improv, gdyby ta płyta była w jej centrum...

10. Lê Quan Ninh, Michel Doneda, Iwana Masaki (taniec) – *Trio Minuit* (materiał nie został wydany. Dostępny na www.lequanninh.net)

11. John Butcher, Gerry Hemingway – *Shooters and Bowlers* (Red Toucan 2000)

Wszyscy, którzy pisali/czytali kiedykolwiek materiały prasowe dotyczące występu improwizującego duetu pianisty i perkusisty znają na pamięć formułkę: „czy fortepian staje się perkusją czy perkusja fortepianem?" Ale co, jeśli saksofon staje się perkusją, a perkusja saksofonem? Te dwie płyty (ściśle mówiąc: z tej drugiej właściwie tylko pierwsze sześć minut, ale za to jak dobitnie...) stawiają nas właśnie w takiej sytuacji. Co z tego, poza zaskoczeniem w pierwszym podejściu i rozkoszą w kolejnych? I poza tym, że to pewnie wystarczy? Pojawia się tu kwestia sonorystyki w muzyce improwizowanej. To bardzo ciekawe napięcie: z jednej strony, bardzo wyraźnie opiera się ona na idei instrumentalisty – człowieka, który pracuje przede wszystkim ze swoim instrumentem a później dopiero muzyką. Z drugiej jednak, co to znaczy: „pracuje z instrumentem"? Co właściwie decyduje o tożsamości saksofonu? Tak czy inaczej: zanim sformułuje się jakąkolwiek odpowiedź na te pytania, warto posłuchać choćby owych dwóch płyt.

12. Ingar Zach – *Percussion Music* (Sofa 2004)

I jeszcze o sonorystyce. Być może ta właśnie płyta jest jednym z lepszych – i świeSZżych – dowodów na to, że w muzyce improwizowanej nie należy pochopnie kojarzyć sonorystyki z wyrafinowaniem, przełamywaniem granic i komplikacją. Tak oczywiście najczęściej wyglądają płyty solowe muzyków improwizujących – mamy do czynienia z prezentacją kolejnych technik, które są nieoczywiste/niewyobrażalne/niezapisywalne. Czasem można odnieść wrażenie, że są to wyścigi. Tutaj odwrotnie. Najprostsze środki, wszystko niezwykle ascetyczne. Czterdzieści minut, które są aktywnym zapominaniem tego, co w dziedzinie instrumentów perkusyjnych dokonano w ramach free improv. Piękny utwór. Nagrany w opuszczonej fabryce czekolady. Właściwości oczyszczające.

13. AMM – *An Inexhaustible Document* (Matchless 1987)
14. MIMEO/John Tilbury – *Hands of Caravaggio* (Erstwhile 2001)

The Inexhaustable Document – dlaczego akurat ta płyta? Są ważniejsze i bardziej przełomowe, bez wątpienia (choćby AMMusic). Ta przeszła do historii przede wszystkim dlatego, że AMM jest tutaj kwartetem – do Rowe'a, Prévosta i Tilbury'ego dołączył wiolonczelista Arditti Quartet, Rohan de Saram. I choćby dlatego warto o niej wspomnieć. Ale chodzi też o Tilbury'ego. Rowe napisał kiedyś, że występy AMM łączyły się z „poczuciem zawieszenia w muzyce. Nie jest ono specjalnie ciche, ale jest w nim szum generatora. I ów szum po prostu wisi w powietrzu." Nie wiem, czy jest ktoś, kto potrafił wydobyć konsekwencje słów Rowe'a w sposób bardziej klarowny niż Tilbury. A może raczej wywołać te słowa. Wydaje mi się, że nie był to nikt inny spośród wszystkich, którzy przewinęli się przez AMM. Nawet jeśli owo zawieszenie potraktować tylko jako skrót myślowy. Przy innej okazji i już w odniesieniu do Tilbury'ego personalnie, Rowe mówił coś, co może być wskazówką: „Za każdym razem, kiedy zagra [on] jeden dźwięk czy akord – cała historia fortepianu staje przed tobą. Nie ma ucieczki!". Cała historia zawieszona w jednym akordzie, ale pewnie też w tym, jak rzadko one w przypadku Tilbury'ego padają – zadziwiające, ile pracy trzeba włożyć w to, żeby zagrać tak mało... Przytoczona przed chwilą wypowiedź Rowe'a pochodzi z wywiadu, jakiego udzielił przy okazji koncertu Music in Movement Electronic Orchestra (kilkunastu muzyków obsługujących instrumenty elektroniczne) z Tilburym i Corem Fuhlerem (jeden fortepian) na festiwalu Angelica. Koncert został zarejestrowany i w ten sposób powstał jeden z bardziej intrygujących albumów ostatnich lat, czyli Hands of Caravaggio. Ta mocno osadzona w dyskusji z tradycją koncertu jako formy muzycznej, ale także orkiestry jako platformy komunikacji między muzykami (patrz: komentarze na stronach wydawnictwa Erstwhile) płyta jest przedsięwzięciem, którego całości nie jestem w stanie objąć. Poza tym, że jest piękna. Z tym, o czym była mowa wcześniej przy okazji live-sound manipulation składa mi się anegdota Fuhlera: „Jednym z najwspanialszych momentów dla mnie był ten, kiedy ktoś grał jakiś głośny, czysty i wysoki dźwięk – wtedy jedna ze strun fortepianu zaczęła rezonować, a ja położyłem na niej metalowy obiekt. Więc w tym momencie na tej strunie grały trzy osoby – członek orkiestry, ja i John (trzymając wciśnięty pedał) jednak żaden z nas nie dotykał właściwie struny!".

15. Frédéric Blondy, Jean-Sébastien Mariage, Dan Warburton – *L'Écorce Chante la Forêt* (Creative Sources 2004)

Oczywiście AMM jako zespół w zasadzie stworzył jeden z paradygmatów uprawiania improwizacji, który dziś być może doczekał się niejednej interpretacji. Wielu twierdzi, że na przykład scena wiedeńska rozwija jedną z nich (i to nie tylko dlatego, że tak często gości tam Keith Rowe). W tym miejscu wspomnę tylko o płycie, na której doświadczenie AMM jest włączone w zupełnie inny pomysł na muzykę. Z jednej strony Blondy i jego bardzo oszczędna gra – z drugiej dziki Warburton na skrzypcach. Całość zupełnie niewiarygodna. Wszyscy ci instrumentaliści (fortepian, gitara, skrzypce...) mają w swoich rękach historię dziwnej muzyki i nagle udaje im się zrobić z tego coś, co wydaje mi się przekraczać granice scen free improvisation. Właściwie żaden z nich z żadną się wyraźnie nie łączy. To słychać.

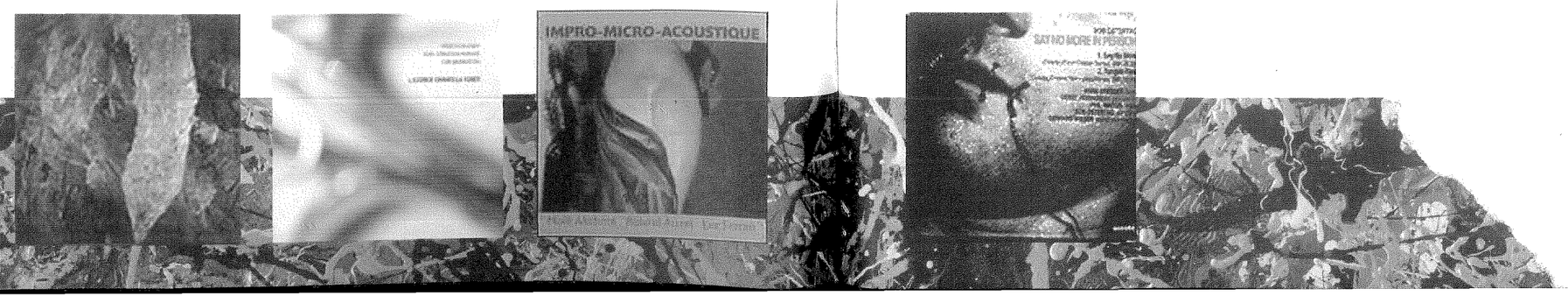
16. Noël Akchoté, Luc Ferrari, Roland Auzet – *Impro-Micro-Acoustique* (Blue Chopsticks 2003)

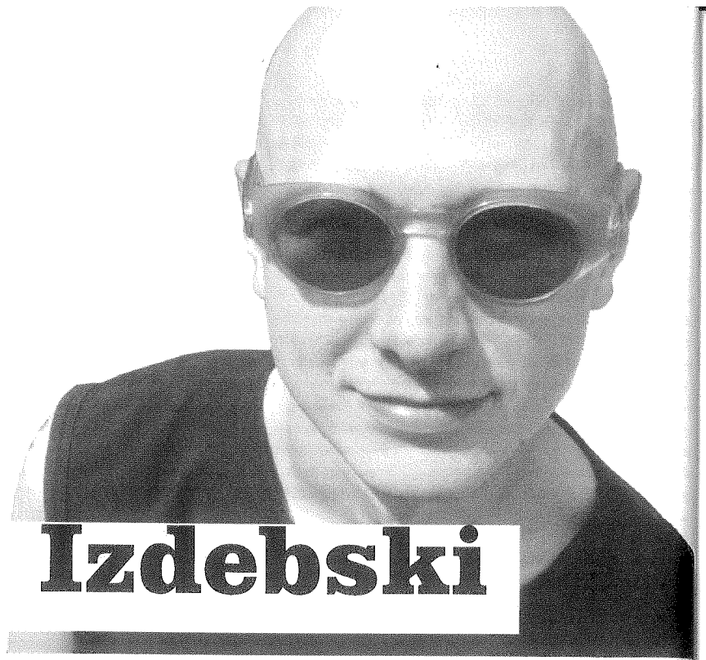
I jeszcze jedna płyta ponad granicami stylistycznymi. I to nie tylko dlatego, że jest podzielona na pięć części: o kontraście, o pulsacji, o ciągłości, o minimum, o rytmie. Pięć kolejnych utworów. Zupełnie różnych. Nie jest to pierwsze spotkanie muzyków improwizujących z „kompozytorem". Ale tutaj fakt, że Ferrari występuje właśnie w tej roli, nie przejawia się w tym, że będzie on chciał postawić improwizatorów w niecodziennej sytuacji (tak, jak miało to miejsce w przypadku Zorna, Ostertaga i paru innych). Ferrari mocuje do rąk mikrofony kontaktowe i chodzi po sali. Rusza się. Czasem siada przy fortepianie. Niemal staje się instrumentalistą. I w tym momencie znów powraca początkowe pytanie: czy oznacza to, że improwizując, posiada on swój własny język improwizacji? Może – to, bez dwóch zdań, nadinterpretacja – owa płyta jest polemiką z czymś, o czym była już mowa? Z językiem improwizatora? Jaki język mają ci muzycy? Czy mają jakikolwiek? Akchoté, zapytany niegdyś o to, jak opisałby własny język muzyczny wobec różnorodności swoich zainteresowań, powiedział: „Język? Nie sądzę, żebym miał jakikolwiek język. Po prostu stawiam rzeczy pod ścianą i pcham".

Michał Libera

współcześnie. Głównie za sprawą Guntera Müllera, właściciela.
www.leorecords.com - podstawa z Anglii. Bardzo różne i klasyczne rzeczy.
www.jazzmagazine.com/Musique/labels/insitu/insitucd.htm - in situ: sporo francuskiego improv. Leandre, Le Quan, Lazro, Doneda.
www.potlatch.fr - trochę jak wyżej, tylko inaczej.
www.abruitsecret.com/francais/abs_index_(fre).htm - kolejna definicja minimalu. Sugimoto, Nakamura, Dorner, Beins.
www.free-music-production.de/FMP oraz all!! - klasyka z Niemiec. Brotzmann, Reichel, Schlippenbach, Taylor.
www.actuellecd.com - scena kanadyjska. Dianne Labrosse, Jean Derome, Pierre Tanguay.
www.atavistic.com - głównie muzyka z Chicago. Ciekawe: Unheard Music Series.
https://touchshop.org/index.php - dużo elektroniki. Różnej. Chris Watson, Niblock, Parker z Casserleyem, Ambarchi, Fennesz.
www.bluechopsticks.org - założona przez Davida Grubbsa, rzeczy bardzo różne m.in. Ferrari, Van Oehlen, Akchoté, Gustafsson.
www.emanemdisc.com - klasyka. Martin Davidson i trzon brytyjskiego *free improv*, m.in. SME.
http://fringesrecordings.com - Włochy. Ielasi, Bosetti ale też doskonałe Lehn/Durrant/Malfatti.
www.hopscotchrecords.com - założona przez Assifa Tsahara. Głównie jego rzeczy, od solo po duże składy.
www.loewenhertz.at - założona przez Hannes Loeshella. Znów Wiedeń, ale inaczej.
www.mayarecordings.com - założona przez Barry Guya i jego żonę, Maye Homburger. Głównie free improv i barok.
www.meniscusrecords.com - ze Stanów, ale głównie Europejczycy. Gratkowski, Graewe, Dorner, Robair.
www.ninthworldmusic.com - Dania. Sporo Friisa Nielsena.
http://nomansland-records.de - dystrybucja (OGROMNA!) i wydawnictwo. Berlin.
www.okkadisk.com - Chicago. Anderson, DKV trio.
www.randomacoustics.de - założona przez Graewe, współczesna awangarda okołojazzowa. Czasem w stronę poważnych kompozycji.
www.rastascan.com - założona przez Gino Robaira.
www.victo.qc.ca - duża wytwórnia, związana z festiwalem w Victoriaville.
www.creativesourcesrec.com/index.html - z Portugalii. Bardzo ciekawe.
www.2-13.co.uk
www.musicactualba.com.ar - wydawnictwo + festiwal w Argentynie.
www.rermegacorp.com - wydawnictwo Chrisa Cutlera. Bardzo różne, bardzo klasyczne rzeczy z jego kręgu. Także książki, DVD i inne.
www.kariatyda.terra.pl - wytwórnia założona przez Andrzeja Izdebskiego. Boys Band Trio, Górczyński/Piernik i SPEC.

... i wiele, wiele innych, na które można trafić wchodząc na te!





Andrzej Izdebski

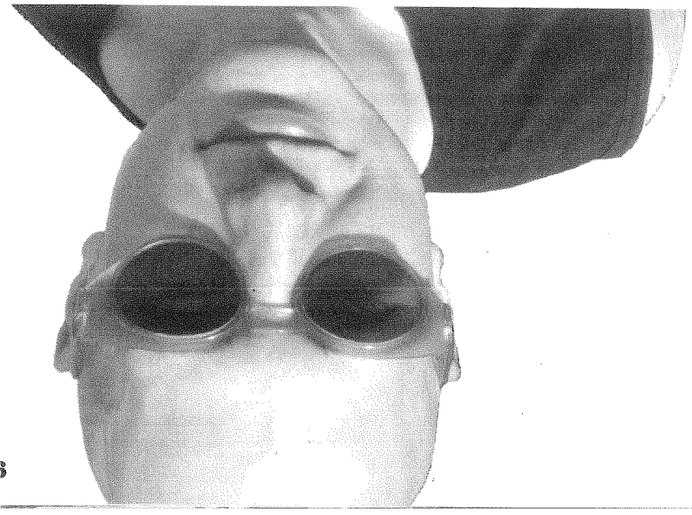
Scena muzyki improwizowanej w Polsce zawsze kojarzyła się z ruchem niszowym – mniej lub bardziej świadomą *free improvisation* uprawiano w półlegalnych knajpkach czy prywatnych mieszkaniach. Prześledzenie rozwoju tego nurtu w naszym kraju wymaga dokładnego przyjrzenia się najwybitniejszym jego przedstawicielom, byłaby to więc poniekąd historia bohaterów.

Śledzę rozwój rodzimej *free improvisation* od dobrych dziesięciu lat i z tej perspektywy wybór wiodącej postaci naszej opowieści jest dla mnie oczywisty: w jej losach jak w zwierciadle odbija się kondycja tej sceny. Artysta niezależny, konsekwentnie podążający własną drogą, zawsze przyciągał tych, którzy w muzyce improwizowanej poszukiwali prawdy i silnych doznań estetycznych, zarówno muzyków, jak i słuchaczy...

Andrzej Izdebski, bo o nim mowa, jest gitarzystą, kompozytorem, producentem i realizatorem nagrań. Zajmuje się profesjonalnie *free improvised music* od roku 1997. Początkowo współpracował z muzykami z gdańskiego kręgu yassowego (Mazzoll & Arythmic Perfection, Diffusion Ensemble, Ryszard Tymon Tymański, Mikołaj Trzaska). Niedługo później był już członkiem Zespołu Improwizacji Petera Kowalda, a w końcu zaczął pracę nad własnymi projektami.

W roku 1999 założył zespół Boys Band Trio, z którym nagrał płytę *Curvatura Grande*, a wraz z gdańskim perkusistą Michałem Gosem utworzył duet Sonus Akrobata, będący podstawą działalności Izdebskiego na gruncie muzyki improwizowanej. Ponadto nawiązał współpracę z jednym z najbardziej doświadczonych polskich muzyków w dziedzinie live electronics – Tadeuszem Sudnikiem, grywał także z gitarzystami – Noëlem Akchoté oraz Zbigniewem Szmatłochem. Był gościem odbywających się w Rosji koncertów organizowanych przez Green Wave International (Petersburg, Moskwa, Jarosław, Wołogda), dzieląc scenę m.in. z Siergiejem Lietowem, Władem Makarowem, Aleksandrem Aleksandrowem i Siergiejem Starostinem. Wziął również udział w moskiewskim wykonaniu utworu *In C* Terry'ego Rileya pod dyrekcją kompozytora.

Powołał do życia zjawiskową formację SPEC, charakteryzującą się ironicznym spojrzeniem na polską scenę hiphopową. Od 2002 lat jest stałym współpracownikiem Kazika Staszewskiego. Założył niezależną wytwórnię płytową Kariatyda Records, w barwach której ukazała się jedna z najciekawszych płyt polskiej muzyki improwizowanej – duet Michała Górczyńskiego (saksofon tenorowy, klarnet, klarnet basowy) i Zdzisława Piernika (tuba) – *Energa One*, do wysłuchania której gorąco wszystkich zachęcam!



Przemek Psikuta: *Jak rozpoczęła się Twoja przygoda z muzyką improwizowaną, jak wyglądała wówczas ta scena? Miałeś jakichś mistrzów, czy sam do wszystkiego dochodziłeś? Kto Cię inspirował?*

Andrzej Izdebski: Wszystko zaczęło się od Johna Coltrane'a i Ornette'a Colemana. Następnie był Eric Dolphy i Albert Ayler. Jeszcze później Cecil Taylor. Spojrzenie na muzykę bardzo mi się zresztą zmieniało, bo początkowo, gdy słuchałem na przykład Coltrane'a, wydawało mi się, że jest on strasznie free, później jednak zacząłem postrzegać jego muzykę jako mocno jazzową.

Wracając na polski grunt: kiedy już podjąłeś decyzję, że chcesz grać free improvised music, *to gdzie skierowałeś pierwsze kroki?*

W Warszawie nie bardzo miałem z kim grać... Zresztą do dziś sytuacja w tym mieście wygląda nieciekawie. Pojechałem więc do Gdańska grać z Mazzollem, Tymonem, Trzaską... W Trójmieście prężnie działała wtedy scena yassowa. Był rok 1997. Z tym że ja już wtedy dobrze wiedziałem, kto to jest Derek Bailey czy Evan Parker...

Właśnie, wydaje mi się, że byłeś bardzo na bieżąco, jeśli chodzi o europejską scenę free improvisation. *Poczynania polskich weteranów free też nie były Ci obce...*

Oczywiście wiedziałem o nich, lecz była to taka nieco odległa historia: Tomasz Stańko w zespole Cecila Taylora, Helmut Nadolski, Andrzej Przybielski, Zdzisław Piernik grający z Krzysztofem Knittlem muzykę intuitywną na „Warszawskiej Jesieni" w latach 70... Nikt wtedy nie używał przecież terminu *free improvised music*, a jednak sposób muzycznego myślenia, o którym teraz mówimy, już się pojawił. Nowsza historia to Mazzoll (jego projekty w Niemczech), bydgoski klub „Mózg" i jego twórcy: Sławek Janicki i Jacek Majewski, ponadto takie postaci jak Tomek Gwiniński, stojący na czele Trytonów oraz Marek Rogulus Rogulski, często występujący w duecie z Tomkiem Szwelasem Szwelnikiem.

Co dało Ci spotkanie z Mazzollem? Nauczyłeś się czegoś od niego?

Hmmmm... Czy ja wiem? Poznałem wtedy wielu fajnych kumpli... he he... A tak poza tym to chyba już wtedy byłem zbyt niepokorny i nie lubiłem kompromisów, w dodatku chciałem robić własne rzeczy. Jak już wspomniałem, miałem świadomość istnienia takich twórców, jak Bailey czy Schlippenbach, i do ich muzycznego świata było mi o wiele bliżej, niż np. do mocno postcoltrane'owskiej twórczości Mikołaja Trzaski. Warto pamiętać, że istnieje wiele wymiarów *free improvisation* i wielkie osobowości tego nurtu poruszają się we własnych muzycznych przestrzeniach, których nie powinno się naśladować, bo i się za bardzo nie da. Dziś najbliżej mi chyba do „swobodnych" koncepcji muzyków postrockowych: Thurstone'a Moore'a albo Freda Fritha.

Czy według Ciebie swobodna improwizacja, również ta, którą uprawiasz, wywodzi się z jazzu, jest z nim związana, czy też jest samorodnym wytworem wyobraźni?

Dużym nadużyciem jest twierdzenie, że to byt samorodny. Moim zdaniem wiele z tego, co nazywamy teraz *free improvised music*, wywodzi się z free jazzu. Sam przez parę lat grałem jazz, nawet standardy w knajpach. Warsztatowo dało mi to niezmiernie dużo – przynajmniej raz w tygodniu występ przed publicznością. Po kilku miesiącach takiego grania nie znasz już pojęcia tremy. Z drugiej strony w moim podejściu do samego dźwięku możemy znaleźć silne wpływy współczesnych technik kompozytorskich (aleatoryzm, sonoryzm, muzyka konkretna), a także szeroko rozumianej muzyki etnicznej.
Nurtowi *free improvised music* brakuje w Polsce pewnej ciągłości, choćby specjalnie mu poświęconych festiwali. Moim zdaniem improwizacja jest wciąż jednak dosyć mocno związana z innymi gatunkami, koncerty tej muzyki odbywają się najczęściej przy okazji festiwali jazzowych lub muzyki alternatywnej. *Free improvisation* to zjawisko mniej lub bardziej undergroundowe i takim już pewnie pozostanie. Poza tym dziś jest jej nieco mniej niż 10 czy 20 lat temu. Aktualnie panuje moda na muzykę elektroakustyczną czy noise. Nono czy Xenakis robili takie rzeczy ponad 20 lat temu, tyle że nie na laptopach, ale przecież nie wszyscy muszą o tym pamiętać... Mnie osobiście najbardziej pociąga muzyka grana akustycznie i sam proces jej tworzenia. Technologie wciąż się zmieniają i to, co teraz modne i efektowne, może dosyć szybko przeminąć.

Pomówmy o duecie Sonus Akrobata, który współtworzysz z Michałem Gosem. Projekt ten stanowi trzon Twojej działalności na gruncie muzyki improwizowanej, gracie w tej konfiguracji od 5 lat, wystąpiliście podczas ostatniego festiwalu „Warszawska Jesień". Czy zbliżyło Was to trochę do współczesnej muzyki akademickiej?

Raczej nie. Z Sonusem wypracowaliśmy sobie pewien sposób działania. Nie zastanawiamy się nad technikami kompozytorskimi – to dla mnie free w czystej postaci: tworzymy nową jakość, nie komponując jej. Odcinek czasu wypełniony muzyką w jak najintensywniejszy sposób – oto nam tak naprawdę chodzi w duecie Sonus Akrobata... Poza tym Sonus to nie tylko „Warszawska Jesień", graliśmy też przecież na Gdynia Summer Jazz Days. Warto pamiętać o koncertach z Patem Mastelotto i Treyem Gunnem – sekcją rytmiczną King Crimson.

Kierujecie się przy tym własnym doświadczeniem muzycznym, wyczuciem, dobrym smakiem, wzajemnym zrozumieniem, instynktem?

Jak najbardziej. Ukułem sobie kiedyś takie twierdzenie, że *free improvisation* jest działaniem muzycznym wyrastającym ponad Twoim doświadczeniem, czyli wszystko to, co robisz – jakiej muzyki słuchasz, z jaką sztuką obcujesz etc. – odbija się później na estetyce improwizacji, którą wykonujesz. Derek Bailey mówił kiedyś o improwizacji „nie-idiomatycznej", do mnie bardziej przemawia określenie improwizacja „multi-idiomatyczna". Wielość inspiracji i kierunków tworzenia ujęta w klamry jednego procesu.

Grasz na bardzo ciekawym instrumencie, który sam wymyśliłeś i powołałeś do życia. Mam na myśli barytonową gitarę bezprogową. Jak do tego doszło?

W którymś momencie chciałem w ogóle przestać grać na gitarze, ponieważ poczułem się przez nią ograniczony. Bardzo podobało mi się to, co robili ze swoimi instrumentami trębacze czy saksofoniści. Brakowało mi możliwości modulowania dźwięku – na gitarze można to wprawdzie robić, ale głównie za pomocą elektroniki. Ograniczał mnie strój gitary, progi, jej konstrukcja. Zrobiłem sobie wobec tego gitarę bezprogową, głównie po to, aby uzyskiwać mikrotony – i to nie w celu bycia oryginalnym, ale po prostu z zamiarem zagrania dokładnie tego, co miałem w głowie. Pierwsza gitara bezprogowa, jaką zrobiłem, w wysokich rejestrach traciła niestety klarowność brzmienia. Wtedy pomyślałem, że należy przesunąć całą skalę instrumentu do dołu o sekstę. I powstał instrument, który bardzo mi odpowiada – barytonowa gitara bezprogowa.
Ten instrument to w pewnym sensie mój głos, mój wkład w muzykę, moja technologiczna innowacja. Ma ciekawe możliwości sonorystyczne, łatwo rozpoznawalną barwę, duże spektrum modulacyjne, szerokie pole do preparacji, a dźwięk da się na nim przetwarzać bez bez użycia elektroniki.

Wszystkie te parametry sprzyjają wypowiedzi solowej, która odgrywa przecież zasadniczą rolę w muzycznym życiu każdego prawdziwego improwizatora...

W swobodnej improwizacji solowa wypowiedź jest niesłychanie ważna. Indywidualne podejście wyznacza i określa przecież rolę muzyka w zespole. Mówi się o dwóch rodzajach czy podejściach do improwizacji: grupowej i paralelnej. Improwizacja grupowa jest procesem przyczynowo-skutkowym, akcja konkretnego muzyka wywołuje reakcję innych grających. Improwizatorzy wymieniają się pomysłami, podchwytują je, przetwarzają. W improwizacji paralelnej każdy z muzyków improwizuje własną niezależną partię, a wertykalnie wszystkie one tworzą swoistą polifonię. Ja zawsze byłem zwolennikiem tej drugiej metody. Myślę, że jest o wiele bardziej kreatywna, gdyż proces takiej improwizacji jest znacznie klarowniejszy, tworzy absolutnie nową jakość. Wystarczy posłuchać genialnego duetu kontrabasistów z Victoriaville, czyli Petera Kowalda i Williama Parkera i ich *The Victoriaville Tape* z 2002 roku.
Wracając do podjętej kwestii – wypowiedź solowa leży u podstaw muzycznej drogi improwizatora, tu krystalizuje się pomysł na granie. Kiedy jesteś mocny solo, wtedy masz duże szanse na powodzenie w spotkaniu z innymi muzykami.

Szykujecie coś nowego z Michałem Górczyńskim? Oczywiście poza zespołem Boys Band Trio, w którym spotykacie się przecież regularnie.

To pomysł Michała, który realizujemy od jakiegoś czasu – multimedialne trio: ja na gitarze, Michał – klarnet oraz performance i VJ Cókier – projektory (2 wizyjne i 1 multimedialny). Muzycznie to *free improvisation* pomiędzy mną a Michałem, do czego dochodzi obraz, który całość uzupełnia, nieco neutralizuje. I jeszcze jedno trio o nazwie Laam Pass, czyli Zbigniew Szmatłoch na gitarze i Michał Gos na perkusji – w tym roku chcemy wydać płytę. Laam Pass ma bardziej noise'owy charakter – mocne brzmienie dwóch gitar w połączeniu z pełnym zestawem perkusyjnym Gosa. Przeciwieństwo Sonusa o ażurowej fakturze.

Na Twojej muzycznej drodze pojawił się Kazik – chodząca charyzma naszej sceny rockowej. Niedawno ukazała się jego najnowsza płyta Czterdziesty Pierwszy, na kształt której miałeś znaczący wpływ. Jak znajdujesz tego faceta?

Przede wszystkim ten facet jest o wiele bardziej otwarty niż wielu muzyków skrajnie awangardowych, którzy tak naprawdę bazują na ściśle określonych, gdzieś zasłyszanych wzorcach i gdy coś zaczyna im się wymykać spod kontroli – tracą grunt pod nogami. Obcowanie z Kazikiem utwierdza mnie w przekonaniu, że należy mieć głęboko w nosie to, co o tobie napiszą czy powiedzą.

Podczas pracy z Kazikiem jeszcze raz zrozumiałem, że improwizacja bez idiomu jest pułapką. Spotykaliśmy się w studio, rozkładałem sprzęt i zaczynałem grać: pop? punk? preparacja? strojenie? improwizacja? Wszystkiego po trochu, ale tak naprawdę mnóstwo swobody. Potem Kazik to ciął, montował, mój udział w kreowaniu materiału na tym etapie był już właściwie zakończony... Nie istnieje dla mnie pojęcie etosu improwizacji, nie uważam by można było założyć, że utwór improwizowany jest bardziej wartościowy od całkowicie skomponowanego. I na odwrót – improwizacja jest po prostu jedną z metod tworzenia muzyki i często dobra partia improwizowana jest jednocześnie swoistą kompozycją stworzoną *ad hoc*. Ta świadomość wydaje się zresztą towarzyszyć improwizatorom od dawna. Już w latach 60. powstał przecież w Holandii improwizujący ansambl o nazwie Instant Composer's Pool Orchestra.

Od półtora roku posiadasz własne profesjonalne studio, gdzie realizujesz nagrania wielu artystów. Czy działalność ta w jakimś stopniu wpływa na Twoje osobiste podejście do muzyki?

Szczerze mówiąc, studio zdominowało moje obecne życie. Siedzę tam po 10 godzin dziennie. Silnie wpłynęło na moją perspektywę widzenia muzyki. Wiele rzeczy przestało mnie „kręcić". Dzięki pracy w studiu zrozumiałem, że mogę grać *free improvised music* w sposób bardziej „skuteczny", dokładnie tak, jak to sobie obmyśliłem. Nie jestem fanem jamowania. Uważam, że warto grać po to, aby uzyskać zamierzony efekt, a nie po to, aby sobie pograć. Nie ukrywam, że warunki, w których pracuję, zaczęły odgrywać istotną rolę. Pod tym względem zrobiłem się wybredny.

Wstęp napisał i wywiad przeprowadził Przemek Psikuta w styczniu 2005 roku w Warszawie, tekst autoryzowany.

Michał Górczyński

Oszczędny w ruchach i gestach, skupiony całkowicie na tym, co gra. Wsłuchany w brzmienie swojego klarnetu i klarnetu basowego. Albo saksofonu tenorowego, albo flecików i gwizdków. Właśnie prawykonuje holenderską kompozycję na „Warszawskiej Jesieni". Albo gra z Kwartetem Śląskim *Inside – Outside* Witolda Szalonka w Fabryce Wódki „Koneser". Albo gra ze swoim zespołem dzieło młodego polskiego twórcy. Albo improwizuje wraz z przyjaciółmi muzykę bez granic. Albo komponuje najnowszy utwór do tekstów w suahili, albo pisze manifest, albo robi muzykę do teatru i filmu, albo prezentuje katalog swoich brzmień na CD. Michał Górczyński.
Jest jednym z najaktywniejszych i najbardziej wszechstronnych młodych muzyków na polskiej scenie. Urodzony w 1977, w 2003 roku ukończył klasę klarnetu w warszawskiej Akademii Muzycznej. W roku 2002 założył wraz z absolwentami uczelni swojej, gdańskiej i bydgoskiej kameralny zespół Kwartludium, specjalizujący się w (pra)wykonaniach dzieł młodych polskich kompozytorów, mający na koncie wiele występów na prestiżowych festiwalach, planujący właśnie wydanie płyty.
Jednocześnie od dawna jest Górczyński zafascynowany improwizacją i jej różnymi odmianami: przygotowuje performance, występuje solo, wraz z żoną, skrzypaczką Dagną Sadkowską i wiolonczelistą Mikołajem Pałoszem oraz w duecie z legendarnym tubistą Zbigniewem Piernikiem (czego efektem płyta *Energa One* wydana w Kariatyda Records) czy w innych składach (Boys Band Trio), otwarty na nowości i chętnie podejmujący różne wyzwania, jak np. wtedy, gdy wraz z Piernikiem wystąpił u boku przetwarzającego ich brzmienia w czasie rzeczywistym Scannera. Częsty gość „Warszawskiej Jesieni" i festiwali plain.music.
Co kotłuje się w głowie Michała Górczyńskiego? O to właśnie pytaliśmy wraz z Krzysztofem Trzewiczkiem w nieznośnie głośnym pubie Szwalnia w Warszawie... Na szczęście dobywający się z głośników łomot nie był w stanie zagłuszyć burzy myśli naszego rozmówcy.

Fot. Jurek Bobicz

Jan Topolski: Jak wiemy, w swojej działalności twórczej poruszasz się po dwóch obszarach: współczesnej muzyki poważnej i muzyki improwizowanej. Jak zdefiniowałbyś te obszary? Czy i jak różnią się one dla Ciebie? Czy do każdego z nich podchodzisz inaczej?

Michał Górczyński: Pod pewnymi względami dostrzegam między nimi duże podobieństwo. Przede wszystkim chodzi mi tu o warsztat i język, jaki się w obu przypadkach wykorzystuje. Myślę tu głównie o sonorystycznym traktowaniu instrumentów oraz wykorzystywaniu niekonwencjonalnych technik artykulacyjnych. Jednak podstawową różnicą, która popycha mnie do przekraczania granic muzyki poważnej, jest to, że improwizacja daje możliwość wyjątkowej, energetycznej pracy z materiałem muzycznym. Gdy podchodzę do zapisanej kompozycji, ograniczają mnie możliwe sposoby interpretacji i jej idiom stylistyczny. W przypadku muzyki poważnej rolą muzyka jest przede wszystkim idealne zrozumienie i oddanie ekspresji, która zawarta jest w partyturze. W wykonawstwie tego typu ideałem jest wierna i klarowna realizacja zapisu. Poza tym w spotkaniu z dziełem ważna jest znajomość i próba dorównania albo przewyższenia poprzednich wykonań po to, żeby zachować pewną ciągłość tradycji coraz doskonalszych realizacji danego utworu. (...)

Przy każdej nowej kompozycji, zamówionej przez mój stały skład Kwartludium, praca wygląda tak samo: spotykamy się razem i w trakcie wspólnych prób utwór niejako dojrzewa, krystalizuje się. I tu znowu widziałbym podobieństwo z muzyką improwizowaną: wykształcanie rezultatów w procesie pracy. Czas ma tu podstawowe znaczenie – gra się sesję pięciominutową, odsłuchuje nagranie i wyciąga wnioski. Tak więc najpierw trzeba osiągnąć kontrolę nad czasem i dramaturgią, później ewentualnie nad brzmieniem i ustalaniem języka „z góry" (na zasadzie planu) i „z dołu", jak to spontanicznie wychodzi w pracy.

Krzysztof Trzewiczek: Czy znaczy to, że pomimo pracy z utworem nad jego realizacją, ideał wykonawczy muzyki poważnej zakłada swego rodzaju wycofanie się muzyka?

Nie, bynajmniej. Najlepszym przykładem jest tutaj Harry Sparnay, który wykonując utwór Roderika de Mana – ten, który ja grałem z zespołem De Ereprijs na „WJ" 2003 – skupiał się głównie na własnej ekspresji. Niosła go ona tak bardzo, że często przekraczał i rozbijał klasyczne brzmienie klarnetu basowego. Są takie indywidua w muzyce poważnej, które ciągnie w kierunku rozsadzania zastanego idiomu.
W muzyce improwizowanej zaś największym zaufaniem darzę stałe składy. Ideałem jest tu dla mnie trio Evana Parkera z Paulem Lyttonem i Barrym Guyem – sposób, w jaki rozkłada się w nim energia, jak wibracje nakładają się na siebie, jak instrumenty są zestawione. W takich składach ucho improwizatora jest oswojone z tym, co grają inni i znajduje się u siebie, na swoim podwórku. To zupełnie inna sytuacja niż na przykład u Petera Kowalda, który nagrywał duety z różnymi muzykami, często nieobeznanymi wcześniej z muzyką improwizowaną i nieczującymi o co w niej chodzi. Bo nie chodzi bynajmniej o poruszanie się wyłącznie w swoim języku, ale o spotkanie z innym muzykiem o bardzo konkretnym brzmieniu i wielkim doświadczeniu.

JT: Czy masz już taki stały skład czy wciąż go szukasz?

Jeśli chodzi o muzykę improwizowaną – to nie mam stałego składu, bo wciąż nie mam pomysłu na muzykę takiego zespołu. A trzeba mieć jakąś koncepcję, by występować. Z drugiej strony, czym więcej się koncertuje, tym większego doświadczenia się nabywa, gdyż wchodzi się w kontakt nie tylko z muzykami, ale i z publicznością i jej energią: mają już dosyć czy chcieliby jeszcze? Bardzo poszukuję takiego składu.

KT: W takim razie powiedz, wedle jakich zasad dokonujesz wyboru – zarówno muzyków, z którymi grasz, jak i wykonywanego materiału (w sensie kompozycji i języka improwizacji)?

Jeśli chodzi o Kwartludium, to staramy się wykonywać wszystkie nadesłane partytury, gdyż mamy nadzieję, że nawet jeśli na początku nam się dany utwór nie podoba, to w miarę rozgrywania go stopniowo będzie coraz lepiej. Tak było na przykład z *Toccatą* Michała Pawełka, która z początku wydawała się nam zbyt motoryczna i niepasująca do profilu zespołu. Jednak gdy tylko oswoiliśmy się z nią, okazało się, że to dobry utwór na początek koncertu, właśnie dlatego, że jest taki motoryczny i klarowny tematycznie. Utwory te zamawiamy na zasadach koleżeńskich, jako że tak one nas promują, jak i my promujemy ich twórców.
W przypadku muzyki improwizowanej chodzi mi przede wszystkim o pewną energię oraz rozłożenie brzmienia między muzykami. Najpierw jest projekt – jak na przykład „Jap" (Japonia) czy „Afr" (Afryka) – a następnie wedle własnych wyobrażeń i wyczucia dobieram do niego muzyków. (...) Wydaje mi się, że w zależności od tego, w jakim składzie gram, o tyle się zmieniam. Na przykład nagrywając album ze Zdzisławem Piernikiem, ciągle miałem w głowie polską muzykę ludową, niczym matrycę, na której wyryte były różne oberki i ekspresja taneczna. W następnym projekcie inspiracją jest muzyka japońska. Nie chodzi mi jednak o konkretny materiał skalowy czy rytmiczny, ale o wyobrażenie sobie pewnych próbek brzmienia danej kultury muzycznej

JT: A takie dwa zjawiska z pogranicza, które mogą łączyć wspomniane obszary: Inside-Outside Szalonka, w którym – jak mniemam – kwartet smyczkowy gra partie zapisane, a klarnet po części improwizuje oraz – nie wiem, czy grasz taką – muzyka o zapisie swobodnym, graficznym czy aleatorycznym?

Wykonywałem takie utwory, jak na przykład *Spiral* Seweryna Ścibora, gdzie mogłem sobie pozwolić na wybiegi à la Evan Parker, gdyż dodawałem dużo od siebie w swobodnie zapisanych pasażach. Jako Kwartludium mamy w repertuarze utwór Janka Duszyńskiego Al niente, w którym jest miejsce na improwizację dla całego zespołu: pianista uderza paznokciami w klawisze, perkusista ma jeździć drzewcem pałek po marimbie, ja mam dmuchać nie wydając dźwięku; podobnie w utworze Mikołaja Majkusiaka Anxienty Neurosis cała czwarta część utworu jest improwizacją w stanie jakby delirium. Odczuwam wtedy jakby niosła mnie fala energii. Z kolei w utworze Szalonka improwizacja nie jest zupełnie otwarta, są tylko określone zapisem momenty, w których mogę ją zastosować, więc nie kontroluję w pełni czasu.

KT: Czy w tym, co robisz zdarzają się jakiekolwiek sytuacje totalnie niejasne, kiedy nie wiesz zupełnie, co się zdarzy w następnej chwili, czy raczej – na co wskazują Twoje słowa – zawsze masz swego rodzaju podstawę (w improwizacji skład, wyobrażenie dźwiękowe czy temat, a w kompozycji zapis)?

Ta podstawa jest mi faktycznie niezwykle potrzebna, z niej biorę pomysł na cały materiał, ale i możliwości jego interpretacji, a więc odskoków od tego rdzenia. Daje mi jakąś gwarancję spójności, o ile materiał improwizowany w ogóle może być spójny. Mam wtedy poczucie bezpieczeństwa, że wiem, co robię; wiem, co będę dalej robił, jak rozwijał. W utworach aleatorycznych ta podstawa jest jeszcze solidniejsza, jako że kształt improwizacji wynika z klimatu całego utworu – jak w *Al niente*, które przywołuje muzykę żydowską i nie ma tam miejsca na jakieś mocne uderzenie.

KT: Czy w tym sensie – swobody w ramach pewnej stałej struktury – jazz nie jest dla Ciebie jakimś punktem odniesienia, nawet jeśli bezpośrednio go nie grasz?

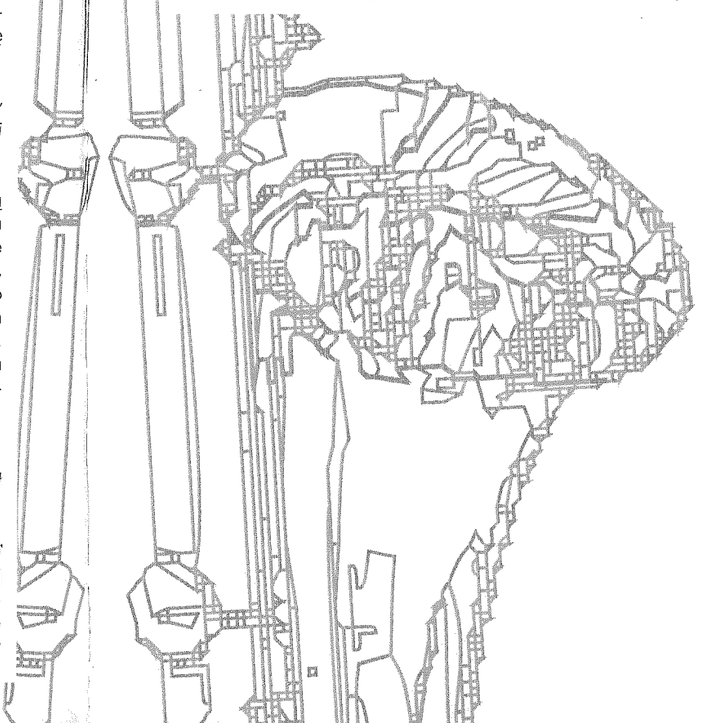
Faktycznie wychowałem się na jazzie. Pierwszą ważną płytą w moim życiu było *Kind Of Blue*, której słuchałem sobie na działce u babci pod koniec podstawówki. Było to moje pierwsze zetknięcie z improwizacją. Jednak na pewno nie powiedziałbym, że myślę jak muzyk jazzowy. Ja nie szukam w muzyce jazzu, tylko estetyki. Pewnego istotnego i sensownego wrażenia, które staram się w sobie wywołać, by później podzielić się nim ze słuchaczem. Chodzi o to, by nie miał wrażenia, że to, co gram, to tylko zabawa dźwiękami, ale że ma to swój sens. Szukam tego zarówno w muzyce improwizowanej, jak i współczesnej.

KT: Szukasz w muzyce estetyki, wcześniej dużo mówiłeś o energii. W jaki sposób oba te pojęcia łączą się i na czym polega pomysł na energizm?

Energizm, który wymyśliłem w 1997 roku, polegał na przypisaniu każdemu gatunkowi czy stylowi muzycznemu pewnej zawartej w nim energii. Na przykład jestem w stanie wyobrazić sobie fortepianową grę Theleniousa Monka, by później przełożyć energię tej muzyki na klarnet. Rozumiem ją jako mieszankę ekspresji gry i wyobraźni dźwiękowej danego muzyka. Nie chodzi tu jednak o naśladownictwo jego stylu. Nie naśladuję Monka, tylko interpretuję jego zachowania. Na przykład on niezbyt często trylował, ja zaś mogę grać tryle na klarnecie i mimo to gram z podobną do niego energią, wyobrażając sobie, jak brzmiałby tryl w jego wykonaniu. A więc nie tyle ściągam, ile dynamicznie interpretuję jego styl.
Energia łączy się jeszcze z intuicją, gdy kontrola intelektualna jest ograniczona. Chodzi o to, że energia pojawia się w procesie improwizacji: kiedy buduję zupełnie otwartą formę i rzeczywiście, jak mówisz, wszystko jest nieprzewidywalne, gdy narzucanie sobie stylistyki jest niepotrzebne. Zupełnie tak jak podczas grania z Johnem Edwardsem, gdy wszystko działo się tak szybko, że nie było sensu ustalać, że coś ma być takie, a nie inne. Co innego, gdy jest czas i można się przygotować. Energia najlepiej sprawdza się w sytuacjach bez ram, gdy wchodzi się w sytuacje niemal transowe. Istotny jest tu stan „nieskupienia", który wywodzi się z teorii mediów i mojej praktyki performera. Jest on związany z percepcją przestrzeni inspiracji: im krótszy jest czas, jaki masz na inspirację, im bardziej złożony jest przepływ elementów przestrzeni, tym bardziej jesteś nieskupiony. Obecnie mamy do czynienia z nadmiarem bodźców, który wymusza takie właśnie szybkie inspirowanie się – w przeciwieństwie do sytuacji np. szamana, który miał parę godzin do skupienia się na pojedynczym bębnie. Ta zmiana istotnie wpływa na sposób komponowania przeze mnie muzyki do tekstów w różnych językach świata.

KT: Czy w tym, co mówisz, nie ma zagrożenia, że to, czym się inspirujesz, jest traktowane tylko jako narzędzie? Że nie wnikasz w dany idiom, a traktujesz go tak jak Kylie Minogue zasłyszaną na Marszałkowskiej?

Jest to zaplanowane i nazwałem to nawet „teorią powierzchni". Komuś może się to wydawać nie w porządku, ale mi to nie przeszkadza, ponieważ w procesie improwizacji nie ma czasu na wchodzenie w głąb rzeczy. Pytanie brzmi: jak interpretować energie różnych rodzajów muzyki i jak je łączyć ze sobą? Jak połączyć energię japońską i energię Monka? Nie chodzi tu o kakofonię czy melanż, ale – chwilową choćby i powierzchniową – syntezę tych stylów. Kiedy pracuje się na powierzchni, celem jest traktowanie każdej inspiracji jako jednej z wielu równorzędnych, tak że obok siebie mogą znaleźć się styl Monka i na przykład pięćdziesiąt rodzajów szczeknięć psa. Każda z nich znajduje swoje miejsce i cel.



JT: Jak Cie się gra solowo?

Świetnie! Nikt mi wreszcie nie przeszkadza! (śmieje się). Kiedy jestem sam, nie muszę pewnych rzeczy obcinać, a innych pchać do przodu; rozmawiam wtedy z własnym instrumentem, słucham, jak on gra – co w przypadku gry grupowej nierzadko jest zagłuszane przez innych muzyków. Tutaj również często zdarza mi się nie przewidzieć pewnych sytuacji, na przykład przypadkowych opuszczeń klapek, które dają nowe brzmienia.
W przypadku grania zespołowego jest dużo trudniej. Wydaje mi się, że jest to możliwe, wymaga jednak idealnych warunków na co najmniej trzech poziomach: muzyków, instrumentów i technicznej doskonałości odsłuchów. Nie wszyscy muzycy, z którymi grałem, mają taką samą potrzebę wchodzenia wgłąb swoich instrumentów. Chodzi o otwartość wobec każdej możliwej techniki gry. Bardzo wielu muzykom granie kojarzy się z pewnym ustalonym sposobem traktowania danego instrumentu, niewielu – wymieniłbym Butchera, Kowalda i Edwardsa – eksploruje niecodzienne jego możliwości i nie boi się go. Oni wiedzą, że podczas koncertu nawet omsknięcie czy błąd można wykorzystać.
W tym właśnie ujawnia się podejście do całej improwizacji: że to, co w niej niespodziewane może wynikać z mechaniki instrumentu albo z błędu. Że swój styl można znaleźć także grając na instrumencie rozłożonym czy preparowanym. I właśnie muzykę improwizowaną rozumiem jako ciągłe dekonstruowanie, rozbijanie tego, co się właśnie zbudowało; jako ciągłe przekształcanie brzmienia własnego instrumentu – to jest wspaniałe u Johna Butchera. Nigdy tego nie spotkałem w muzyce współczesnej, choć kompozytorzy od lat tyle kombinują z instrumentami.

KT: Jaka jest w takim razie relacja między otwartością na przypadkowe elementy, które dzieją się tu i teraz a myśleniem o całości formy?

Uważam, że to właśnie chwila wpływa na ogólny kształt utworu: to z niej rozwijają się takie a nie inne sytuacje. To jest wyczuwalne u bardzo doświadczonych muzyków; gdy widziałem koncert Petera Kowalda w 1999 roku w Olsztynie, to u niego nie dostrzegłem czegoś takiego jak stuprocentowa kontrola nad formą improwizacji choćby pod względem ich gęstości czy dramaturgii. W momencie, kiedy słucham jakiejkolwiek symfonii Beethoven, to widzę bardzo wyraźnie: że tu się coś buduje, że ekspresja narasta czy słabnie. Ale to wynika z tego, że on miał możliwość wielokrotnego patrzenia wstecz na partyturę, a dla mnie improwizacja to nie forma, ale proces.

KT: Jak jednak ten proces zatrzymać? Od czego zależy, że się w pewnym momencie improwizację kończy?

To się czuje. Wszystko zależy od warunków: miejsca, publiczności, nastroju, energii. Free improvisation jest muzyką żywą i tak samo żywe jest tu budowanie formy. To jest właśnie cudowne w improwizacji, ten związek z energią i tym, jaka ona jest. Zupełnie inaczej w muzyce poważnej: tu nie mogę powiedzieć muzykom z zespołu: słuchajcie chłopaki, zagrajcie ostatnią część sami. Miałem grać dwadzieścia minut, ale dziś źle się czuję i już nie mam ochoty. Pograjcie sobie jeszcze z dziesięć minut...

Wywiad przeprowadzili 3 stycznia 2005 roku Krzysztof Trzewiczek i Jan Topolski, przedmowę napisał ten ostatni. Tekst autoryzowany

16.IV 2005
klub Chłodna 25

plain.

Axel Dörner - trąbka
Thomas Lehn - syntezator analogowy
+
Arszyn - live electronics
Piotr Bukowski - laptop
Emiter - live electronics
Włodzimierz Kossak - fagot elektryczny
DJ Lenar - gramofony
Mikołaj Pałosz - wiolonczela
Raphael Rogiński - gitara
Dagna Sadkowska - skrzypce

plain. music: maraton improwizacji Chłodna 25 wstęp: 15 PLN

musica genera festival 2005
festival of improvised music
festiwal muzyki improwizowanej

MUSICA GENERA FESTIVAL 2005
festiwal muzyki improwizowanej i eksperymentalnej
www.rwert.art.pl

27 - 28 - 29 maja 2005 Szczecin
Teatr Kana, Łasztownia, Opera Na Zamku i inne

Laurent Berger
Kevin Drumm
Ivar Grydeland
Hecker
Philip Jeck
Thomas Lehn
Stephan Mathieu
Jerome Noetinger
Xavier Quérel
Jean Pallandre
Pita

Robert Piotrowicz
Keith Rowe
Janek Schaefer
Kasper T Toeplitz
Wolfram
Ute Volker
Ingar Zach
Anna Zaradny
i inni...

musica genera

BRITISH COUNCIL · soundbites NEW MUSIC FROM BRITAIN · EXKLUSIV · serpent.pl · GLISSANDO

*

HETU / LABROSSE / PARKINS / ROGERS / TENKO

1) "la Legende De La Pluie" CD cena: H

Intelektualna awangarda rockowa, art-rock, noise-rock, muzyka intuicyjna, impresja, plamy, linie, piosenki, tajemne historie.

*

Joane HÉTU

1) "Castor Et Compagnie" CD cena: H
2) "Castor Et Compagnie: Mets Ta Langue" CD cena: H
3) "Musique D'Hiver" CD cena: H

Intrygujące i urzekające pieśni rockowe, jedwabne klimaty, namiętne opowiadania, ekspresja, liryzm, humor, ogień, improwizacje, perełki. Poz.2 - bardziej chropawa i skręcona, Poz.3 - zimna muzyka o zimie.
Wszystkie z udziałem : DEROME / LABROSSE / TANGUAY.

SŁUCHANE NA OSTRO

Glissssssando

FELIETON

Andrzej Chłopecki
KRYTYK MUZYCZNY, PUBLICYSTA

Płynne przejechanie z dźwięku na dźwięk, prześlizgnięcie się odtąd – dotąd, zwane glissandem, najłatwiej wykonuje się na instrumentach smyczkowych, przesuwając palcem po strunie i jednocześnie pociągając ją smyczkiem, bądź na puzonie, wysuwając lub wsuwając suwak, nie zapominając o jednoczesnym dmuchaniu. Dobrze nadaje się też do wykonania porządnego glissanda gwizdanie, by o elektronice nie wspomnieć. Gorzej z glissandem wykonywanym na fortepianie – zamaszyste i niewprawne przejechanie po klawiszach paznokciem okazać się może bolesne, krew spływająca z palca na klawisze może wykonawcę zdeprymować, a płynność glissanda fortepianowego i tak idealna nie będzie, jak nie jest idealnie posuwisty ruch [illegible] po kocich łbach lub podwrocławskiej autostradzie. Fortepianowe glissando „stuka" po odseparowanych od siebie dźwiękach i poradzić nic na to nie można. Wedle znawców przedmiotu, np. Johannesa Keplera, żyjemy w tłoku i jest to tak glissanda. Rodząc się w nim i umierając, spostrzec tego nie jesteśmy w stanie, gdyż nigdy nie byliśmy względem niego obok, zawsze w. Krążąc po swych elipsach, planety zawodzą w nieustannie płynnym niebie, tworząc polifonię glissand. Harmonia świata głucha jest na harmoniczne piękno partytur György Ligetiego, Yannisa Xenakisa i Krzysztofa Pendereckiego z wczesnych lat 60. XX wieku. [illegible]

[illegible]

BAŁTYCKIE SZEPTY *

1) "Bałtyckie Szepty" CD cena:FM

Członkowie KARPAT MAGICZNYCH w specjalnym projekcie. Muzyka przeznaczona do słuchania przez zwiedzających fokarium na helu. Naturalne odgłosy fok, morza i jego otoczenia uzupełnione muzyką ludzi pojednanych z ziemią. Ciepła przestrzenna muzyka. Nieco zagadkowa i zadumana.

*

BIG CITY ORCHESTRA

1) "Greatest Hits And Test Tones" CD cena : K

Minimal-art oraz postindustrialny noise music. Piosenki z udziałem D.ALLENA pomusic. Piosenki z udziałem D.ALLENA przeplatana eksperymentalnym brutalnym preparem. Możesz też sam grać na tym CD.

● Na rynek trafił drugi numer „Glissanda. Magazynu o muzyce współczesnej". Obszerna i ambitna całość podzielona jest na kilka bloków tematycznych, jak muzyka Nowego Jorku (m.in. artykuły o Johnie Cage'u, Uri Caine Ensemble, Velvet Underground i Johnie Zornie), Warszawska Jesień 2004, Björk i Karlheinz Stockhausen. Szczegóły: www.glissando.pl

*

SAINKHO and MOSCOW COMPOSERS ORCHESTRA

1) "The Gift" CD cena: LA

Nowa elektryczno-akustyczna muzyka kameralna z elementami eksperymentu, popu, jazzu, rocka. Improwizacje i zdyscyplinowane formy, rozbudowane brzmienie.

*

*

René LUSSIER

1) "Le Corps De L'Ouvrage" CD cena: H
2) "Fin Du Travail (version 1)" CD cena:H
3) "Trois Histories" CD cena: H
4) "Chronique. D' Un Génocide Annoncé" CD cena: H

Poz.1 i 2 - totalna forma, przenikanie struktur, koronkowe aranże, brylantowe kompozycje, namiętne i subtelne wykonanie. Opowieści. Poz.3 - mocno zakręcone przestrzenie oparte o wyrafinowane formy i realne improwizacje. Poz.4 - muzyka do filmu o ludobójstwie w Rwandzie. To nadaje klimat i wyraz, naturalne dźwięki, klimaty.

THIRD EAR BAND

1) "Live" CD cena: I

Koncert z 1996 roku. Ciągle pod wodzą bębenków Glena SWEENEY'A. Przestrzenne struktury kosmosu, pulsacje, mistycyzm, zaduma, magiczne klimaty nowej starożytności. Klasyczne TEB.

*

FLIES IN THE FACE OF LOGIC

1) "Piano Music By Didkovsky, MacLean And Vrtacek" CD cena: K

Ci muzycy nie są pianistami. Tutaj są ich eksperymenty z fortepianem.

Warszawska

Młoda jesień

Przez kilka lat obserwowaliśmy powstawanie nowej, młodej widowni Warszawskiej Jesieni. Tegoroczna edycja dowiodła, że ta widownia już dominuje. Że ma swoich idoli, swoich kompozytorów, wykonawców, a nawet krytyków.

DOROTA SZWARCMAN

[illegible]

Pauline OLIVEROS / Beautiful Soop"

1) "Alien Bog" CD cena: K
2) "No Mo" CD cena: K
3) "Ghostdance" CD cena: OL

Eksperymentalna muzyka elektroniczna legendarnej eksperymentatorki . Poz.1 i 2 archiwalne nagrania z końca lat 60-tych. Poz.3 - P.OLIVEROS (akordeon) + David GAMPER (djembe) + Julie Lyon ROSE (głos), wyrafinowana i z wielką wyobraźnią oraz świadomością współczesna muzyka awangardowa do tańca współczesnego, akustyczne brzmienie nagrywane techniką EIS.

*

*

Pierre TANGUAY / Tom WALSH

1) "Midi Tapant" CD cena: H

Puzon, perkusja, elektronika. Improwizacja, kompozycja. Mistyczna i magiczna muzyka obrządku nowej religii, przestrzeń, kosmos, mikrokosmos.

*

Jesienny pan nad „Glissandem"

Ostatnio obluzowałem jedną sztachetę w [illegible] wyjrzałem. Chciałem przyjrzeć się zjawisku niebyle warty. Debiutuje właśnie grupa młodych i [illegible] Są już w radiu i w paru czasopismach. Co naj[illegible] „Glissando". Piszą – z przekory i pewnie z potrze[by] [illegible] programie mają też pisanie inaczej, lepiej, robienie [illegible] ta się u nas po raz ostatni? Chyba przed wojną. Potem ni młodzi krytycy, owszem, rodzili się, ale nie tworzyli albo nie mieli pełnej swobody wypowiedzi, albo dzia[łali w] obozie „starych", czyli do grupy, którą Jan Topolski nazywa pogardliwie „smutnymi panami zza mahoniow[ych biurek]" [...] ni panowie", proszę Redaktora, to tradycyjna nazwa [...] odbywało się bezszelestnie. Że dziś jest inaczej, możemy [...] To po polskiej premierze jego Koncertu fortepianowego [...] lo się w internecie. Jak pisze Jan Topolski w Zstępniaku, „gdzieś w internetowej przestrzeni krążyło kilka znakomi[tych] renomowanych tytułów opublikować nie chciał. Bo za dług[...] niepoprawne."

Przeglądam „Glissando" i cieszę się, że jest. Nie znaczy [...] podoba i że będę je stale czytał. Chyba że rzeczywiście [...] ponad przeciętną krajową. Wydaje mi się natomiast, że z d[...] można spokojnie zrezy[gnować] [...] autorów jest to pra[...] każdym razie dopo[...] być oryginalne, p[...] we – takie jak a[...] pońska czy „po[...] śnie jeden z gł[...] prawności. Z [...] dów super-[...] zwariowana [...] ra zresztą [...] (fakt, że ws[...] w literatur[...] dłuższą m[...] czcionki, u[...] me wiers[...] świadczy[...] warto po[...] by „Glis[...] się lite[...] chłoni[...] jeszc[...] trud[...]

© Małgorzata Tabaka

ALF4
PIĄTEK 6.MAJA KOMORA A (PL) HECKER (D)
JAN TOMZA(PL) COH (RU) TUJIKO NORIKO (JP)
FACIAL INDEX/M.SIENKIEWICZ (PL)
SOBOTA 7.MAJA ARSZYN/EMITER (PL) V/VM (GB)
MÄRZ (D) WOLFRAM (PL) SCHLAMMPEITZIGGER (D)
FACIAL INDEX/M.SIENKIEWICZ (PL)
MIEJSCE: 1955, PKiN, WEJŚCIE OD STRONY SALI KONGRESOWEJ;
START: 20.00 . WIĘCEJ INFORMACJI: WWW.SALVIA.PL 0501319469.
PODCZAS FESTIWALU ODBĘDZIE SIĘ PROMOCJA PŁYT WYTWÓRNI MONOTYPE RECORDS:
V.A."GO-TO-CAT-MAN-DO"(F.LOPEZ,V/VM,EMITER,WOLFRAM,ZA SIODMĄ GORA) I "THINKING DUST" WOLFRAM
WWW.MONOTYPERECORDS.COM
FESTIWAL MUZYKI ELEKTRONICZNEJ
CREATIVE · 1955 · salvia · AKTIVIST · MonotypeRec · INDEPENDENT · serpent.pl

02.04 - JOEY BARON "KILLER JOEY"
16.04 - URI CAINE TRIO
21.05 - OTOMO YOSHIHIDE's NEW JAZZ QUINTET
22.06 - MARC DUCRET TRIO

Górnośląskie Centrum Kultury / Jazz Club Hipnoza
Katowice, pl. Sejmu Śląskiego 2

(1) cykl: jaZZ i okolice

GÓRNOŚLĄSKIE CENTRUM KULTURY · Jazzclub Hipnoza

realizacja: Andrzej Kalinowski
info i bilety: 32/785-79-80, 32/609-03-21
informacja@gck.org.pl
www.gck.org.pl

ING BANK ŚLĄSKI · dwójka · ultramaryna · TVP3 · DIA PA ZON. · GLISSANDO

Krzysztof Knittel

Urodzony w 1947 roku, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli średniego pokolenia kompozytorów, absolwent warszawskiej PWSM. W latach siedemdziesiątych uczestnik Wakacyjnych Kursów Nowej Muzyki w Darmstadt oraz współpracownik The Center of the Creative and Performing Arts w Bufallo. Aktywista antykomunistycznej opozycji; działacz społeczny; dyrektor „Warszawskiej Jesieni" (1995-98); prezes Związku Kompozytorów Polskich (1999 -2003); członek Rady Nadzorczej TVP. Jako twórca zafascynowany jest przede wszystkim możliwościami mediów elektronicznych (kreowana wraz z Elżbietą Sikorą i Wojciechem Michniewskim grupa KEW) i muzyką improwizowaną oraz intuitywną (począwszy od lat 80. mniej lub bardziej regularna współpraca z takimi artystami jak: Marek Chołoniewski, Tomasz Stańko, Włodzimierz Kiniorski m.in. w grupach Pociąg Towarowy i Ch&K&K). Żyje i tworzy w Warszawie.

Muzyka intuitywna, improwizowana, elektroniczna, twórczość audiowizualna, performancce, pogranicze muzyki wysokiej i niskiej oraz ta filharmoniczna. Czy widzi Pan wspólny mianownik w swoich tak różnorodnych działaniach artystycznych?

Mianownik na dole, licznik na górze... To chyba raczej coś lub Ktoś tam na górze mógłby znać odpowiedź na to pytanie. Staram się mocno stać na ziemi. Życie jest wspólnym mianownikiem. Kiedyś Marietta Morawska w programie jednej z „Warszawskich Jesieni" napisała, że jestem stale w drodze. Celne spostrzeżenie. Trudno więc – będąc w ciągłym ruchu – jednocześnie siebie obserwować.

Czy to „droga dokądś" czy po prostu stan „bycia w drodze"?

Na końcu drogi dla każdego jest śmierć. To, co robimy, ma znaczenie dla naszego „dzisiaj", ale też dla naszych dzieci i również dla pewnej przyszłości, która jest już poza naszą możliwością przewidywania. Cele zawarte są w samym wędrowaniu i dla mnie stanowią przede wszystkim rodzaj moralnego imperatywu. Ważne jest, aby żyć w zgodzie ze sobą. Droga polega więc na ciągłym zastanawianiu się, czy to, co robię, jest właściwe.

A więc cele etyczne stawia Pan jednoznacznie ponad estetycznymi?

Łącznie ze świadomością różnych błędów i niedociągnięć, które w życiu każdy popełnia. Jakbym nie widział swoich błędów, byłbym nieuczciwy.

A jaką rolę odgrywają cele czysto poznawcze? A więc muzyka eksperymentalna rozumiana jako poszukiwanie pewnych nowych pomysłów na muzykę, na sztukę, na kontakt z odbiorcami...

Nie robię niczego dla samego eksperymentowania. Natomiast sztuka polegająca na zabawie z dźwiękiem, a wyrastająca z potrzeby spotkania, przeżywania wspólnej radości, ma głęboki sens. Dlatego od końca lat 60. stale działam w jakichś zespołach: najpierw studenckich (teatralnych, kabaretowych), potem elektronicznych czy w grupach muzyki intuicyjnej.

Mówił Pan o świadomości nieuchronnego końca. Czy nie wywołuje ona w Panu potrzeby pójścia drogą, jaką wcześniej przemierzył chociażby Lutosławski. On budował swój język muzyczny konsekwentnie, systematycznie. U Pana jest też oczywiście ciągłość i rozwój, ale jest też ucieczka, pozostawienia pewnych wątków za sobą, koncentrowanie się na nowych problemach, fascynacjach, pytaniach...

Lutosławski to wielki mistrz i trudno się z nim porównywać. Ale w wielu sytuacjach nie rozumiałem go i nie czuję zbieżności. Każdy ma swoją drogę. Wielokrotnie używałem już tego przykładu, ale powtórzę: jest mi bliższa drogą Paula Klee niż Pieta Mondriana. Szukanie nowego mikrokosmosu w każdej nowej sytuacji. Każdy utwór to dla mnie sytuacja od początku, pomimo tego, że wiele rzeczy powtarzam, ale to już z zupełnie innych powodów. Czasami po prostu z braku czasu. Nie sądzę również, żebym przed czymkolwiek uciekał, choć zdarzało mi się porzucać jakieś wątki muzyczne...

Czy nie wyziera z pańskiej twórczości poczucie „końca historii"? Nie chciałbym użyć słowa postmodernizm, ale chyba pewna świadomość schyłku, braku stałych punktów odniesienia nie jest Panu obca. Być może wybór „drogi dla drogi", a nie „drogi dzieła" jest tak naprawdę pewną koniecznością, wręcz wyrokiem?

To bardzo rozsądne spostrzeżenie. Dla wielu twórców „droga dzieła" mająca na celu zostawienie określonej ilości opusów, przestała się już tak liczyć, jak samo dochodzenie do nich, proces, a więc wszystko, co po drodze się spotyka i co się z tym wiąże. Choć w gruncie rzeczy jest to kwestia indywidualna, kwestia temperamentu. Po prostu nie zmuszam się do klasycznych postaw. Ale oczywiście jest dla mnie ważne, jeśli już dziś jakiś utwór zostanie zaakceptowany i doceniony... I zrozumiany, bo przecież bardzo często problem polega właśnie na nieporozumieniach, niejasnościach.

Jak Pan rozumie muzykę improwizowaną oraz muzykę intuitywną. Jaka jest między nimi różnica, jeśli w ogóle jest?

Nie jestem dobry w definicjach... Istnieją tysiące tradycji wykonawczych. Chociażby różne formuły jazzowe, które ćwiczy się latami, wbrew pozorom spontaniczności, do których skłania pojęcie improwizowania. Istnieją pewne szkoły, pewne wypracowane zasady improwizacji, do których stosują się uczący. Natomiast granie w oparciu o własną intuicję to bardziej osobiste muzykowanie. To też można wyćwiczyć, ale gra się przede wszystkim w oparciu o to, co się samemu stworzyło i wypracowało, o własną intuicję, wyobraźnię.
Z improwizacją i muzyką intuitywną tak naprawdę „rozpędziłem się" dość późno, chociaż od lat słuchałem dobrego jazzu, zwłaszcza Coltrane'a. Zaczęło się to chyba w trakcie stanu wojennego, kiedy przepisywałem na maszynie biuletyny Solidarności. Po tym pisaniu często byłem bardzo zmęczony, nie mogłem komponować, nie czułem wtedy nawet sensu w pisaniu muzyki. Siadałem i grałem na bębnach. Różne frazy... Całymi godzinami. W końcu wyrósł z tego pewien utwór – w *Człowieku-orkiestrze* obwieszałem się różnymi przedmiotami, na których grałem. I wtedy zacząłem odważniej improwizować, nie przejmując się początkowo, czy mi to wychodzi, czy nie. Zacząłem odnajdywać swój własny głos w improwizacji. Nazwałem to „dźwiękami z marginesu". Zostawiłem cały „środek" dźwiękowego uniwersum i szukałem na jego obrzeżach, w obszarze szumów, trzasków. Uznałem to za mój świat dźwiękowy, nie zabierając tym samym chleba muzykom, którzy grają na tradycyjnych instrumentach. Wrócę jeszcze do kwestii intuicji w twórczości muzycznej w ogóle, jako że jej rola wykracza daleko poza obszar tak zwanej muzyki intuitywnej. Artyści bardzo często posługują się intuicją, choć rzadko się do tego przyznają. Chcą wydać się bardzo racjonalni, a często ta racjonalność może zabić w sztuce coś bardzo szlachetnego. Systemy są potrzebne i ważne, ale... Gdy słuchamy Weberna, to nie słuchamy jego systemu, układów dwunastu dźwięków, tylko zachwyca nas powiązanie pierwszego dźwięku z drugim, drugiego z trzecim, itd. Okazuje się, że ta seria jest tak doskonale skonstruowana, że ona sama w sobie jest „muzyką". A to już jest słyszenie, intuicja.
Wielka muzyka może powstawać na wiele różnych sposobów. Wszystkie te drogi prowadzą w gruncie rzeczy do podobnych celów i rezultatów brzmieniowych. Cage dochodził do pewnych brzmień rzucając monetą, Xenakis – stosując metody stochastyczne, a Stockhausen – przez systemy serialne.

Skoro pojawił się Cage... Pewne związki Pana twórczości ze sztuką Cage'a wydają się ewidentne. Chociażby wyjście poza czysto estetyczne pojmowanie muzyki, położenie nacisku na jej wymiar etyczny, z jednej strony, konceptualny – z drugiej. W utworze 14 Wariacji... napisanego dla Pociągu Towarowego sięga Pan do tekstu 14 wariacji Edwina Morana na temat słynnych słów Cage'a z Wykładu o Niczym: „I have nothing to say and I am saying it and that is poetry..." Czy wybór był przypadkowy? A może ta fraza stanowić mogłaby dla Pana rodzaj credo artystycznego?

Mogłaby... Dlaczego nie? Tak samo, jak każda inna... Krzysztof Droba wymiar etyczny mojej muzyki porównywał kiedyś z etycznymi przesłankami twórczości Ivesa. Przyjemnie jest znaleźć się – przynajmniej w porównaniu - w gronie tak wybitnych artystów jak Cage i Ives... Byłem w Stanach krótko, ale czy to tak bardzo na mnie wpłynęło? Kocham muzykę amerykańską. Cudownie jest rozumieć sztukę zza Oceanu, z tych wielkich połaci, a nie tej z „europejskiej studni", jak powiedział Kijowski. Poznawałem ją jednak tak naprawdę po to, aby poczuć, że moje korzenie są gdzie indziej. Od momentu urodzenia i chrztu byłem, jestem i będę Europejczykiem, ale uświadomiłem to sobie dopiero po powrocie z Ameryki. Próbowałem buddyzmu, próbowałem różnych nauk religijnych, ale przypuszczalnie nie stanę się nikim innym niż się urodziłem.
Zjawił się wątek osobistych fascynacji Wschodem... Pokrywa się on w Pańskiej twórczości z okresem, który sam Pan kiedyś nazwał „muzyką pozytywnych wibracji", co potwierdza tezę o zbieżności fascynacji osobistych – intelektualnych, duchowych i etycznych – z poszukiwaniami estetycznymi. Droga życia pokrywa się z drogą twórczości i być może z tego właśnie wynika owa „niestabilność", „niekonsekwencja", ciągła zmienność kierunku pańskich poszukiwań muzycznych?
Niestabilność... To nie jest dobra cecha, ale to moja cecha. I w twórczości i w uczuciach rzeczywiście byłem niestabilny... Ale bardzo ważne jest spotkać w życiu właściwych ludzi, którzy pomagają stać się bardziej stabilnym i pozwalają zbudować konsekwencję, umiejętność kończenia swoich projektów, sprawdzania pomysłów. To tak jak z zauroczeniem: można się piękną kobietą zauroczyć, ale to nie musi być partner na życie...

„Szanowny Panie Wuorinen, kiedy Pan się pomylił i zamiast uniwersum powiedział uniwersytet – odebrałem tę pomyłkę jako Pańskie wyznanie wiary. Nie lubi Pan sztuki naiwnej (zapomniał Pan wyjaśnić, co znaczą te słowa dla Pana), za to długo i naukowo mówił Pan o dwunastodźwiękowym uniwersum i o sztuce skomplikowanej jak natura... uniwersum staje się uniwersytetem...

Słyszał Pan rozmowy matki z dzieckiem, widział Pan ich zabawy. Może to Pana śmieszy i denerwuje, bo to są najprostsze słowa, naiwne gesty... (...) Przypominam sobie niektóre melodie Mahlera, Debussy'ego, Cage'a – w porównaniu z komplikacjami Pańskiej muzyki mogę nazwać je naiwnymi..." To fragment tekstu Pana autorstwa opublikowanego w 1978 roku w „Ruchu Muzycznym". Jakie znaczenie dla Pana muzyki ma kategoria naiwności? W szczególności dla improwizacji oraz muzyki intuitywnej? Czy naiwność jest lub może być wartością?

Czasami tak. Jeśli dziecko mówi, że król jest nagi, a wszyscy naokoło zachwycają się szatami króla, to taką naiwność bardzo cenię. Kiedy podstawowe pytania stawia w sposób naiwny, to mają one swoją wartość, bo pozwalają nazwać pewne rzeczy po imieniu. Ale nie wiem, czy dziś tak ostro potraktowałbym poglądy Wourinena...

A muzycy „naiwni", nieobciążeni balastem akademickiego wykształcenia? Czy są w stanie wnieść coś, czego gruntownie wykształcony instrumentalista nigdy nie osiągnie?

A myślicie, Panowie, że w znakomitych formacjach jazzowych mało jest takich ludzi, że z Zornem mało grało takich muzyków? W Polsce też jest wielu znakomitych twórców, którzy nie mają żadnych poważnych studiów muzycznych za sobą. Ważny jest ich talent, ważne są aspiracje duchowe. Mam skłonność do pracy z osobami „po przejściach". Na przykład Włodek Kiniorski ma za sobą trudne doświadczenia, raz na jakiś czas musi się leczyć i jego wrażliwość często jest tępiona przez różne środki farmakologiczne. Jednocześnie jest to człowiek, który całą duszę wkłada w swoje dźwięki i ja to słyszę...

Skoro czuję się Pan Europejczykiem, to rozumiem, że w szczególności obywatelem Europy Wschodniej a raczej Środkowej. Mam na myśli to, że obca jest Panu typowo zachodnia racjonalność i spekulatywność, a bliższe podejście intuicyjne, duchowe...

Ma Pan rację. To jest ta tradycja, która ma związek z jeszcze bardziej na wschód położonymi terenami i ich kulturą. Dla Francuzów, Anglików twórczość rosyjska jest ogromnie ważna, rosyjska dusza – niezrozumiała i fascynująca. Nam o wiele łatwiej ją zrozumieć, ale mimo to niektóre frazy Musorgskiego, Skriabina czy Rachmaninowa wciąż mogą być niepojęte. Tak, ta wrażliwość jest mi bliska.

Czy byłby Pan zdolny do typowo spekulatywnego tworzenia, gdzie ważna byłaby właśnie struktura? Jak darmstadzcy serialiści siedzący tygodniami nad tabelami, czy chociażby spektraliści poświęcający miesiące na badania akustyczne do jednego utworu.

Gdyby przy okazji mieli taki talent jak Webern lub Grisey, to w porządku... Skomponowałem kilka utworów z wykorzystaniem serii – na przykład w *Męce Pańskiej według Św. Mateusza* prawie wszystkie frazy wokalne i spora część akompaniamentu są napisane w najróżniejszych odmianach techniki dwunastotonowej, łącznie z wertykalną techniką dwunastotonową, pokrewną tej stosowanej przez Lutosławskiego. A w innych fragmentach stosowana jest technika kolażu. To wszystko nie przeczy jednak działaniu instynktu muzycznego.

Jaki sens ma dla Pana kolektywne tworzenie? Kolektywne kompozycje, grupy improwizacyjne, udział publiczności, jak w instalacji Nogi – czy ma to tylko sens muzyczny, czy także etyczny, pozamuzyczny?

Nie wiem. Od zawsze dobrze mi się pracowało w grupach... Jaka może być lepsza możliwość poznania drugiego człowieka, jeśli nie przez bezpośredni kontakt, rozmowę, wymianę poglądów. Przecież ten sam duch towarzyszy muzyce kameralnej. Te chwile, gdy się wspólnie poznaje muzykę, są niezwykle twórcze, na wielu poziomach. Zagrać razem, wpaść w ten sam ton, w tę samą wibrację, żeby pierwsze skrzypce nie wibrowały inaczej niż drugie... I wracając od kameralistów do muzyków, którzy w kameralny sposób razem tworzą... Pan sądzi, że jest jakaś poważna różnica? Ja jej nie widzę. Po wielu latach praktyki, kolektywne granie intuicyjne stało się dla mnie naturalnym środowiskiem. Po prostu wchodzę w osobisty dialog, jak np. z Markiem Chołoniewskim. Świetnie znam jego pomysły, szybko podchwytuję jego myśli i rozwijam... Bardzo często w kontrze, bo uważam, że to, co najciekawsze w muzyce, to uzupełnianie wspólnej frazy o różne myśli...

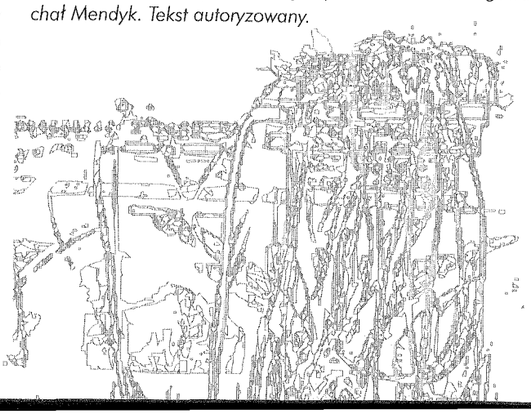
Zdaje się, że nie pielęgnuję Pan podziału na muzykę wysoką i niską. Granice te zacierają się w Hommage à Charles Ives i w wielu utworach elektronicznych, gdzie momenty czysto sonorystyczne ścierają się z „rozrywkowymi" beatami.

Zdecydowanie uznaję ten podział, ale to szalenie trudna kwestia. Ważne są intencje... Tadeusz Wielecki powiedział kiedyś o „muzyce dla ucha i dla brzucha". Chociaż... w gruncie rzeczy żyję w różnych światach muzycznych jednocześnie. Jak bowiem zaklasyfikować godzinną suitę opartą na prostych i głośnych groove'ach, którą na festiwalu „Interakcje" w Piotrkowie Trybunalskim zagrałem z Tadeuszem Sudnikiem na dancingu restauracji Europa, prosząc jednocześnie wszystkich obecnych, uczestników polsko-francuskich spotkań performance oraz inteligencką miejscową publiczność, żeby po prostu tańczyli?
W muzyce popularnej są kompozycje od strony estetycznej i technologicznej wyrafinowane i ciekawe... Nie ukrywam, że robią na mnie wrażenie niektóre rytmy techno czy drum'n'bass. Myślę teraz o tych najbardziej wysublimowanych utworach. Z drugiej strony, gdy słucham współczesnej muzyki poważnej, to nieliczne utwory wydają mi się naprawdę „poważne".

A jaki jest największy grzech współczesnych kompozytorów akademickich?

K: Hm, może właśnie „mylenie uniwersum z uniwersytetem"? Te słowa są nadal aktualne.

Wywiad przeprowadzili Michał Mendyk i Jan Topolski w dniu 8 stycznia 2005 roku, przedmowę napisał i całość zredagował Michał Mendyk. Tekst autoryzowany.



Fot.Agnieszka Rasińska

Paweł Szamburski

Jego zasług dla rozwoju warszawskiego środowiska związanego z muzyką improwizowaną nie da się przecenić. Organizował cykliczne imprezy, które okazały się inkubatorem wielu ważnych dla stołecznego undergroundu projektów. Udzielał się też w kilku mniej lub bardziej efemerycznych formacjach. Dziś prowadzi zespół Meritum, który ma na koncie debiutancką płytę, wydaną nakładem powołanej m.in. przez Pawła wytwórni Lado ABC. Oficynka ta na szansę stać się bardzo istotnym dokumentalistą dokonań krajowej muzyki niezależnej – w niemal całym jej spektrum: od gitar, przez elektronikę, po twórczość okołojazzową i improwizowaną.

Opowiedz o swoich dotychczasowych doświadczeniach muzycznych i projektach. Twoje najnowsze przedsięwzięcie to skład z Tomkiem Dudą i Raphaelem Rogińskim – kilka słów o nim.

To pytanie szerokie i trudne. Odpowiadając na nie, mógłbym streścić niemal całe swoje życie. Jeszcze jak byłem dzieckiem, świat muzyki stanowił dla mnie więcej niż rzeczywistość. Ja po prostu żyłem muzyką. To z nią zawsze związane były subkultury, w których egzystowałem. W zasadzie od początku liceum na czymś tam grałem – najpierw był to bębenek, potem australijskie didgeridoo, dalej flet i w końcu klarnet, który kupiłem mając 19 lat W tajniki muzyki wprowadzał mnie Patryk Zakrocki i razem z Tomkiem Sikorą (przy moim małym udziale), weszliśmy w domowych warunkach w „erę Meoma". Jednak pierwszym poważnym zespołem, w jakim grałem, była Tupika. To tu odkrywałem, jak wspaniałym instrumentem jest klarnet i był to dla mnie skok na głęboką wodę. Uprawialiśmy trudną i wymagającą muzykę: rozbudowane kompozycje i aranżacje, dużo subtelności i dużo free jazzu. Zespół w swojej klasycznej formie już nie istnieje, ale nadal gramy razem z Patrykiem i Norbetem - w galerii Pruderia w Warszawie (impreza cykliczna Instrument/Argument). Niedługo nakładem wydawnictwa Lado ABC ukaże się retrospektywny album Tupiki. W czasie działalności grupy zaczęliśmy koncertować w pierwszym Jazzgocie. Niedługo po tym Patryk wraz z Grzegorzem Waligórą z Jazzgotu po-

wołali do życia cykliczną imprezę Galimadjaz. Dzięki niej zaczęła się formować warszawska scena muzyków improwizujących, o której już dziś można napisać pracę naukową (notabene, taką właśnie piszę na Wydziale Antropologii Kultury UW). Działalność Galimadjazu z czasem przerodziła się w Djazzporę, którą zainicjowałem we współpracy z Zuzą Ziomecką z Galerii Off. Aktualnie udzielam się w zespole Meritum. Wydaliśmy debiutancką płytę, i już szykujemy się do nagrania drugiej. Poza tym gram w projekcie z Raphaelem Rogińskim i Tomaszem Dudą, który najpewniej przyjmie nazwę Zukunft. Nagraliśmy niezwykle magiczną sesję w i w tę muzykę wierzę bardzo mocno, czuję w niej najczystsze piękno (choć trochę niezręcznie mi o tym mówić, bo sam biorę w tym udział).

Skupione wokół djazzporowych imprez środowisko wprowadziło ożywczy ferment w stolicy. Jak z kilkuletniej perspektywy oceniasz to przedsięwzięcie, jego wpływ na kształtowanie się warszawskiego środowiska muzycznego?

Jak już wspomniałem – wszystko zapoczątkował Galimadjaz. Djazzpora w zasadzie przejęła tę inicjatywę i zmieniła nieco formułę. Przez niemal dwa lata organizowałem co tydzień koncerty w Galerii Off. To były niedzielne spotkania z muzyką improwizowaną, DJ Lenarem oraz sztuką wizualną – pokazy, slajdy, wizualizacje. Warunki były idealne: mieliśmy do dyspozycji dwie sale, z czasem pojawił się doskonały reżyser dźwięku – Piotr Czerny. Na Djazzporze wystąpiło ponad 50 muzyków, których miałem zaszczyt łączyć w najrozmaitsze konfiguracje, konfrontując autodydaktów i akademików. Z pewnością wiele składów zawiązało się w stolicy na bazie tych imprez, wielu ludzi wzajemnie się poznało, wielu muzyków wspólnie grało i dawało innym radość. To chyba jest najważniejsze. Aktualnie formuła Djazzpory zmieniła się. Z miesiąca na miesiąc wędrujemy po różnych klubach Warszawy i nie tylko. Wraz z DJ Lenarem zorganizowaliśmy objazdową edycję Djazzpory – z Mikołajem Trzaską, Maciem Morettim i Wojtkiem Mazolewskim. Byliśmy w pięciu miastach Polski, a każdy kolejny koncert był inny, lepszy od poprzedniego. Zupełnie uwolniona muzyka – całkowita improwizacja, czyste piękno i duch!

Jak przedstawiają się najbliższe djazzporowe plany? Możemy spodziewać się jakichś nowych twarzy?

Ten Duch ożył ponownie w grudniu 2004 w galerii Pruderia, na warszawskich Fortach Mokotów. Na Djazzporze zagrali dwaj wybitni muzycy – Raphael Rogiński na gitarze oraz Tomasz Duda na saksofonach; w przerwie natomiast DJ Lenar wraz z Kubą Kossakiem na fagocie. To był niezapomniany wieczór! Tomek zagrał solo na saksofonie barytonowym, a potem na sopranowym. Polifoniczny, cyrkulacyjny wir zdarzeń muzycznych, niebywale intensywnych. Następnie na scenie pojawił się Raphael, który dał popis subtelności, absolutnego spokoju i muzycznej kontemplacji. Panowała absolutna cisza, ludzie oniemieli... W najbliższym czasie chciałbym objechać Polskę z tymi właśnie muzykami, zaprezentować także materiał Zukunft. Myślałem również o składzie z Sebastianem Wypychem na kontrabasie i Maciem Morettim na bębnach – to bardzo dobra sekcja rytmiczna! Planuję też zaangażować Tomka Chołoniewskiego z Krakowa – ponoć to świetny perkusista. Nowych twarzy wciąż poszukujemy i nie chcemy się w żaden sposób ograniczać, zamykać.

Dotychczas wyszła tylko jedna płyta sygnowana nazwą Djazzpora, stanowiąca przekrojowy wyciąg z wielu imprez. Jak ją oceniasz?
To płyta wydana nakładem niezależnej wytwórni Zgniłe Mięso, w niewielkiej ilości 200 sztuk. Był to rzeczywiście przekrój kilku zaledwie imprez. Osobiście bardzo ją lubię, choć już teraz parę rzeczy bym w niej zmienił.

Masz bardzo bogate archiwum djazzporowych spotkań. Planujesz coś z tych zbiorów jeszcze wydać? Może zamiast wycinków wielu imprez warto byłoby zaprezentować pełen koncert, mający swą budowaną od początku do końca dramaturgię?

A i owszem – dwie takie płyty zostały już wydane! Duet Macio Moretti / Paul Wirkus w Kilogram Records – to przecież zapis Djazzpory. Podobnie rzecz się ma z koncertem Galimadjaz Trio z Galerii Off, który, swoją drogą, musimy dotłoczyć, bo rozeszły się wszystkie kopie. Aktualnie rozmyślam nad wydaniem kolejnej składanki, na której znalazłyby się bardzo ciekawe nagrania, między innymi: Bronek Szałański Trio, duet Macio Moretti / Bartek Magnetto, trio ze Stasiem Wróblem i Łukaszem Moskalem, eksperymentalny Heliogabal z Mateuszem Siesickim w roli głównej. Potrzebne są jeszcze tylko pieniądze. A tych ciągle mało...

Nie ma już Jazzgotu ani Galerii Off. Czy istnieją w Warszawie lokale przyjazne takim projektom, jak Djazzpora? Wspomniałeś, że aktualnie nie jesteście przywiązani do jednego miejsca – nie macie potrzeby zadomowienia się gdzieś na stałe?

Jest galeria Pruderia na Racławickiej 99, w której w każdą środę organizujemy improwizowane wieczory (bardzo kameralne, bez nagłośnienia, na dywanie) o nazwie Instrument/Argument. Na Fortach Mokotów jest także klub Balsam. Poza tym bardzo dobrze funkcjonuje Cafe Kulturalna w PKiN – tam odbył się ostatni występ zespołu Meritum. Jest jeszcze parę fajnych miejsc na Pradze – np. Fabryka Trzciny. Jest zagłębie trzech klubów na Dobrej 33, którego osobiście nie lubię i nie organizuję tam koncertów. A jeśli chodzi o Djazzporę, to nie chciałbym przywiązywać jej do jednego miejsca. Najlepiej czujemy sie fruwając po całym mieście.

Twoja twórczość z jednej strony mocno zakorzeniona jest w głębokiej tradycji (choćby ludowej, pobrzmiewają i wątki etniczne), z drugiej strony wiele czerpiesz z nowoczesności. Czy w jakimś sensie przyświeca Ci idea zderzenia korzenności z nowinkami?

Być może tak jest, nie mogę tego wykluczyć. Jednak nie jestem w stanie myśleć o swojej muzyce w takich kategoriach. Ja po prostu wylewam przez klarnet swojego ducha. Staram się nie angażować w to zbyt wiele intelektu – *ratio* czy umysłu racjonalnego, wiedzy. Podążam za tym, co właśnie czuję i co uważam za konieczne w danej muzycznej chwili. Jest to rodzaj intuicyjnego, skoncentrowanego i uwrażliwionego podążania za jakimś wewnętrznym głosem.

Jak to jest z tą klezmerką? Wielu wrzuciło Cię do szufladki z takim napisem. Choć nie do końca jest to uprawnione, to jednak sporo elementów tej tradycji jest obecnych w twojej twórczości. Skąd zainteresowanie muzyką żydowską? Na ile determinuje ona Twoje poczynania artystyczne?

Na to pytanie powinienem odpowiedzieć dokładnie tak jak na powyższe. Nie wiem, czy i na ile moja muzyka jest żydowska czy arabska, na ile chasydzka, słowiańska, a może jazzowa, a może punkowa. Na pewno dużo w niej death metalu! Ale mówiąc całkiem poważnie: czuję silne piętno przeszłości. W muzyce żydowskiej – myślę tu zarówno o jej współczesnych jak i tradycyjnych formach – jest coś, co wyjątkowo mnie fascynuje. To duch tej muzyki, jej emocjonalność. To rodzaj płaczu przez śmiech, a może radowania się poprzez płacz – to radość i cierpienie, które odczuwasz w tej samej chwili – absolutna jedność. W tej akurat muzyce doświadczam tego najczęściej, ale przecież taki stan objawia się w bardzo wielu innych utworach. Fakt, że Meritum i inne projekty, w których biorę udział, „brzmią" nieco żydowsko, wynika także ze skal, jakich najczęściej używam, które niosą w sobie tę etniczną, wschodnią melodykę. Jednak to, co najbardziej łączy mój styl gry na klarnecie z muzyką żydowską, to ów duch, o którym wspomniałem, radość i cierpienie w jednym momencie.

Co z nową płytą Meritum? Wspominałeś, że pracujecie nad materiałem. Czym będzie się różnić od debiutu?

Tak, pracujemy nad nowym materiałem, jest już 10 utworów. Czuję, że są to kompozycje bardziej dojrzałe, czasami bardziej szorstkie i punkowe w wyrazie. Na pewno jest tu dużo więcej wolności i zabawy, dużo więcej dystansu do ustalonych aranżacji i wytycznych.

Lepiej czujesz się w kontekście 100-procentowej improwizacji, czy muzyki skomponowanej i zaaranżowanej?

To bardzo dobre pytanie. Gdy masz przed sobą kompozycję lub ułożoną skrupulatnie aranżację, czujesz się bezpiecznie i możesz bez obaw rozwijać skrzydła muzycznej wypowiedzi – jest jednak ryzyko, że zbyt mocno będziesz trzymał się zaplanowanego układu, że utwór będzie stał w miejscu i że nikt nie będzie miał odwagi zburzyć tego porządku aby zbudować nowy. Z kolei w przypadku wolnej improwizacji jest tylko „teraz". W takiej sytuacji najlepiej widać wszystkie cechy muzyka, jego pomysłowość i kreatywność, jego osobowość. To wtedy właśnie ma on szansę wznieść się na wyżyny, a nawet na szczyty swoich możliwości. Ale również tutaj tkwi ryzyko, polegające na nie zaistnieniu pomiędzy improwizującymi artystami idealnego porozumienia, na braku bezpieczeństwa i pewności, w obliczu którego muzyk potrafi zwątpić, zawstydzić się, wycofać i spaść po prostu do czarnej dziury. Zatem słuszna droga, to droga złotego środka. Trzeba połączyć siłę i pewność kompozycji, tematu, aranżacji z wolnością i spontanicznością improwizacji.

Wywiad przeprowadził Łukasz Iwasiński w styczniu 2005 roku. Tekst autoryzowany.

Czym JEST free improvisation?

Martin Jean: To właściwie sprzeczność – muzyka improwizowana zawsze poszukuje nowych dróg, ale z drugiej strony chce ustalić pewne standardy , na podstawie których można mówić o dobrej improwizacji!
Derek Bailey: Interesująca sprzeczność.

Tekst Christiana Munthe jest ważny choćby z tego powodu, że wskazuje dwa podstawowe sposoby prowadzenia dyskursu na temat *free improvisation*. Pierwszy, krytykowany przez niego dysponuje przede wszystkim rozpoznaniem pewnej estetyki, czy jak nazywa to Munthe, brzmienia charakterystycznego dla tego *rodzaju* muzyki. Brzmienie to – dopowiedzmy – opiera się na zbiorze dziwnych dźwięków, porzuceniu melodii i regularnego rytmu. A typowa dynamika utworu polega zazwyczaj na oscylacji między graniem cichym a narastającym, wybuchającym i znów cichym. To właśnie w ramach tego dyskursu formułowane są często diagnozy stagnacji artystycznej (m.in. Radu Malfatti), wyczerpania się paradygmatu (m.in. Anthony Braxton) czy pojawienia się nowych stylów improwizowana, takich jak improwizacja elektroakustyczna czy minimalna (m.in. Eddie Prévost). Wszystkie one sugerują, że *free improvisation* w klasycznym wydaniu jest już martwa lub – co gorsza – jeszcze żyje, a właściwie: dogorywa, wegetując na corocznych festiwalach[1] i kolejnych płytach[2]. Niejako obok dyskusji na temat „czy faktycznie tak jest, czy też jednak nadal dzieje się w tej dziedzinie coś ciekawego" bardziej interesujące wydaje się samo jej założenie. Zgodnie z nim *free improvisation* jest pewnym – jeśli nie ostatecznie, to przynajmniej potencjalnie – zamkniętym fenomenem stylistycznym ze swoim kanonem płytowym. Dającym się wydzielić choćby przez deklamację kolejnych nazwisk: Paul Rutherford, Evan Parker, Barry Guy, Peter Kowald, Alexander von Schlippenbach, Derek Bailey. W końcu wiadomo, że jeśli się spotkają, będą grali *to samo*[3].

Drugi sposób, afirmowany przez Munthe, odwołuje się do kategorii metody. Metoda ta opiera się na możliwości ciągłej redefinicji stylu, który chce się uprawiać. Można jednak zadać pytanie, kto posługuje się taką metodą i dlaczego? Odpowiada na nie sam Munthe, wikłając się z powrotem w problem estetycznych granic tego rodzaju muzyki: „Jeśli (...) ktoś lubi (...) zmienność celów i ścieżek, jeśli wciąż poszukuje nowych środków ekspresji – *free improvisation* będzie dla niego metodą idealną. Jeśli jednak ktoś dokładnie wie, czego chce i wie, jak to osiągnąć, wówczas lepszy efekt osiągnie trzymając się obranej przez siebie drogi – stylu czy idiomu własnego lub takiego, który uznał za swój." Jest jasne, że ciągły przepływ, szczególnie w sensie muzycznym, nie jest pojęciem neutralnym stylistycznie.

Z punktu widzenia tych dyskursów Dariusz Brzostek ma sporo racji, kiedy pisze, że muzycy związani z *free improv* poświęcili dużo energii na odróżnienie się od innych muzyków improwizujących, tworząc tym samym środowisko wyraziste stylistycznie, którego wyróżnikiem jest rzekomo neutralna metoda uprawiania muzyki. Robili to poprzez odrzucenie ograniczeń estetycznych bądź – co czasem wychodzi na to samo – akcentując specyfikę swojej metody. Najlepszym tego wyrazem jest pewna, dość popularna (patrz: Munthe) interpretacja książki Dereka Baileya *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. Zgodnie z nią książka rozpatruje improwizację w kontekście różnych stylów, idiomów muzycznych, które ograniczają improwizatora, przypisując z kolei *free improv* pełną autonomię, co czyni z improwizacji wolnej od idiomatycznych zasad sedno muzyki. Oczywiście ta interpretacja nie jest błędna i zresztą sama struktura książki Baileya zdaje się ją potwierdzać (tytuły kolejnych rozdziałów: muzyka hinduska, barokowa, organowa, rock, jazz, kompozytor, free...). Wydaje się jednak, że jest dość ortodoksyjna, żeby nie powiedzieć: przestarzała.

Oba sposoby opisane w tekście Munthe odwołują się do wspólnej jednemu i drugiemu z nich zasady, jaką jest wolność. A właściwie uwolnienie. Od stylu, od narzuconych norm, od słowa kompozytora. Jednak już w połowie lat 70. pojawiło się kilku muzyków, którzy w tym akcentowaniu uwolnienia widzieli nie tyle osiągniętą wreszcie swobodę grania wszystkiego, ile raczej ukryty zestaw pieczołowicie kontrolowanych reguł, w dosłownym znaczeniu, stylistycznych. Mam na myśli przede wszystkim Steve'a Beresforda i projekt Alterations (Peter Cusack, David Toop, Terry Day). W tekście zamieszczonym we wkładce wydanej niedawno reedycji albumu *Voila Enough!* Alterations David Toop pisał, że zastana przez zespół scena brytyjskiego *free improv* „szerzyła ortodoksję przejawiającą się w pogardzie dla najmniejszej nawet sugestii regularnego beatu czy sekwencji akordów. Elektryczne gitary były dopuszczalne, ale takie efekty jak *fuzz-box*, *wah-wah* i inne już nie". W związku z tym, jak mówi Peter Cusack, „nie mieliśmy problemu z włączaniem w Aletrations czegokolwiek – to mógł być dowolny instrument, nagranie śpiewu ptaka lub cytat z dowolnej muzyki". To bardzo charakterystyczne przewartościowanie: nie chodzi o to, żeby grać muzykę nie-idiomatyczną, ale żeby nie bać się stylu. I – być może paradoksalnie – dopiero tutaj widać, że styl w improwizacji nie tyle jest zanegowany czy odrzucony, ale po prostu nieważny. Co jednak charakterystyczne, przez długi czas dość natarczywie wykluczany z kręgu *free improv* Beresford, z dzisiejszej perspektywy wydaje się być jednym z najważniejszych jej twórców. Być może więc jest we *free improv* coś, co przekracza określoną stylistykę, metodologię, a także granice towarzyskie? Jakiś poziom, na którym jest już nieistotne, czy gra się improwizację klasyczną, elektroakustyczną czy minimalną; czy chce się uwolnić od stylu, czy raczej wykorzystywać jego zróżnicowanie?

W pewnym sensie improwizacja nie jest niczym więcej ani mniej niż tym, o czym mówi Munthe w pierwszym akapicie swego tekstu. Jest równoczesnym tworzeniem i wykonywaniem muzyki. To właśnie z powodu tej prostej definicji tak często rozpatruje się ją w kontekście kompozycji. Oczywiście słynna opozycja, którą razem tworzą, ma ograniczony zasięg. Z pewnością żaden improwizator nie będzie nigdy w stanie stworzyć muzyki, która uciekłaby takim kategoriom jak forma, struktura, materia i im podobne. Na poziomie tych kategorii, których zazwyczaj używa się do opisu dzieła muzycznego, improwizacja i kompozycja nie są opozycjami (co nie znaczy, że są tożsame). Rozróżnienie to *może* stać się opozycją dopiero na poziomie sposobu pracy nad muzyką. Improwizacja nie jest przeciwieństwem kompozycji jako pewnej całości muzycznej – dzieła, efektu działań artystycznych – ale jest próbą odrzucenia samego rozróżnienia na tworzenie i wykonywanie muzyki, które to rozróżnienie właściwe było podejściu do kompozycji do lat 60. (i w znacznej mierze obowiązuje nadal). W tym sensie dane dzieło, powiedzmy, Weberna i dane dzieło (w postaci płyty, rozumiem), powiedzmy, Baileya można porównywać, i z pewnością znajdzie się wielu muzykologów, którzy będą taką komparatystyką zainteresowani. Jednak rozróżnienie improwizacji i kompozycji warto utrzymać dlatego, że ta druga – w znacznie szerszym zakresie niż *free improv* zapewne, ale równocześnie dopiero dzięki temu, że coś takiego jak *free improv* się pojawiło – jest propozycją *innego rodzaju praktykowania* muzyki[4]. Przede wszystkim zaś właśnie *praktykowania*. Czy jesteśmy sobie w stanie wyobrazić muzykę, która nie jest niczym innym niż jej graniem? Jeśli porównujemy improwizację i kompozycję w znaczeniu pewnych efektów muzycznych, robimy to zawsze na warunkach określonych przez tę ostatnią. W tym sensie porównanie takie jest nie tyle niemożliwe, co raczej nietrafne i wynika z nieporozumienia co do roli muzyków improwizujących w ogóle.

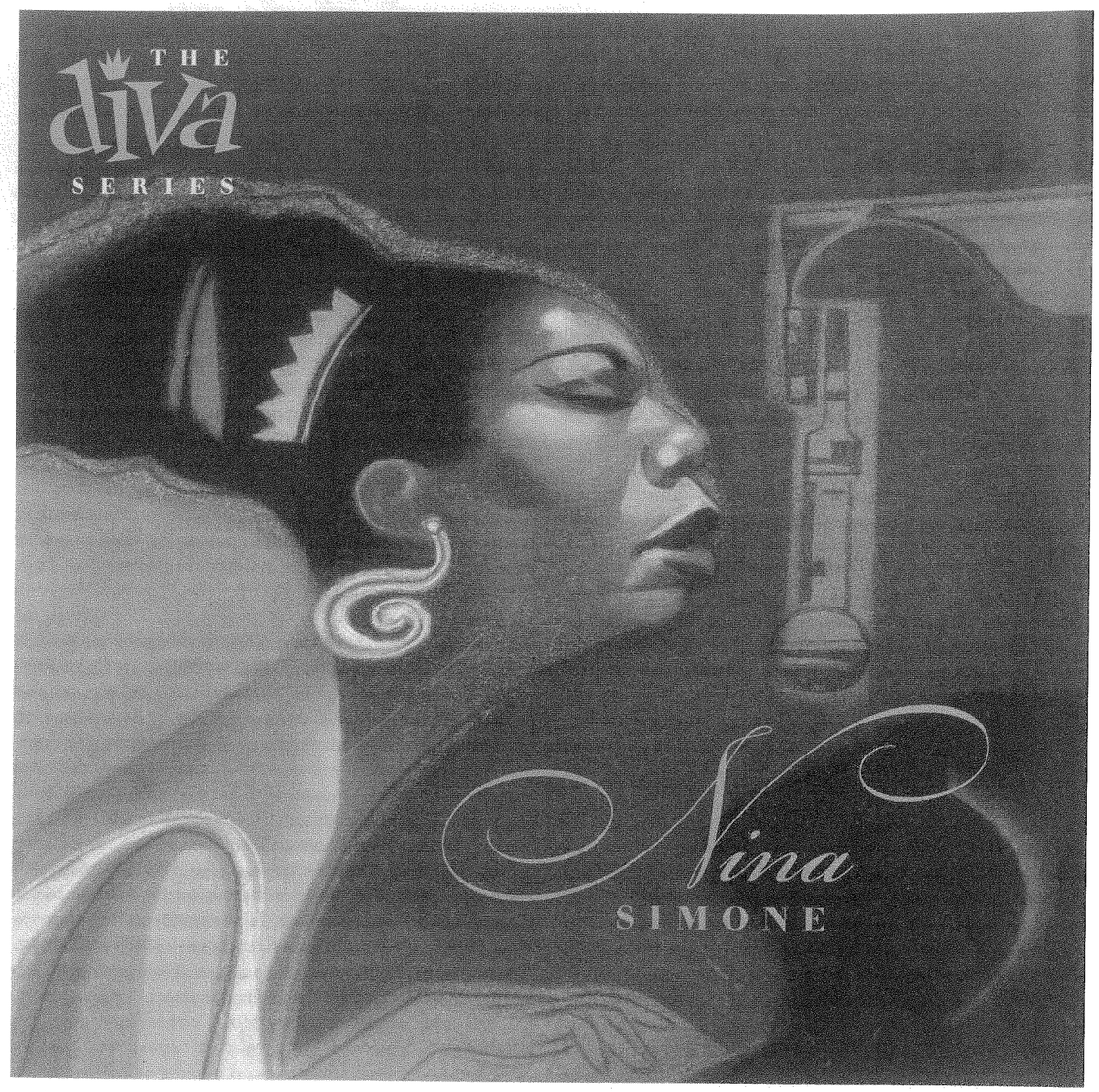
Być może z tego również wynika fakt, że *free improvisation* rzadko kiedy definiuje się dziś przez uwolnienie, a coraz częściej właśnie przez praktykę. Derek Bailey: „Myślę, że słowo *free* nic nie oznacza. Jest raczej kolejnym poręcznym wyrazem czteroliterowym. Jak rock albo jazz. (...) Grasz określone rodzaje muzyki, a właściwie nie grasz w ogóle. Funkcjonujesz, robisz rzeczy, ale nie grasz. Często dzieje się tak w jazzie. Więc wydaje mi się, że we *free improvisation* jest więcej grania na metr sześcienny niż w jakiejkolwiek innej muzyce. Zatem wolność oznacza po prostu więcej grania."

Może więc na wszelki wypadek – jeśli komuś na tym jeszcze zależy lub choćby tylko dla oczyszczenia przedpola – umówmy się, że *free improvised music* określa pewien styl znany z festiwali i wydawnictw, *free improvisation* pewną metodę, a *free improvisers* tych, którzy mają swoje „bio" na słynnych stronach Uniwersytetu w Sheffield. Może wtedy uda się ominąć temat czym JEST a czym NIE JEST *free improvisation* i zadać pytanie, czego DOKONAŁO *free improvisation*?

Henri Cartier-Bresson, komentując niegdyś swoją twórczość, powiedział, że wymaga ona swego rodzaju zaufania, akceptacji samego faktu, że zrobiło się zdjęcie. To oznaczają jego słynne porównania pracy fotografa do myśliwego: dobrze przymierz, strzelaj szybko i uciekaj. Na nic innego nie ma czasu, co – według Bressona: na szczęście – decyduje o tym, że nie jest się kuszonym chęcią stworzenia dzieła sztuki. Trochę tak, jak w opowieści Frederica Rzewskiego: „W 1968 roku na jednej z rzymskich ulic wpadłem na Steve'a Lacy'ego. Od razu wyjąłem dyktafon i poprosiłem, żeby w ciągu 15 sekund powiedział mi, na czym polega różnica między kompozycją a improwizacją. Odpowiedział: *Różnica między kompozycją a improwizacją jest taka, że w przypadku kompozycji masz tyle czasu, ile chcesz, żeby w 15 sekund odpowiedzieć na to pytanie. W improwizacji natomiast masz 15 sekund.* Ta odpowiedź trwała dokładnie 15 sekund i do dziś pozostaje najlepszą znaną mi odpowiedzią na pytanie, które zadałem". Czy jest to odpowiedź dobra? Czy rzeczywiście chwyta istotę improwizacji? Czy jest skonstruowana zgodnie z kanonami poprawnej angielszczyzny? Czy jest dobrze przetłumaczona? Czy jest adekwatna? Czy rytm wypowiedzi Lacy'ego utrzymał odbiorcę w napięciu? Czy jest ona wyrazem określonego stanowiska filozoficznego? Czy jest na temat? I czy ma swój styl?

Tendencyjność tych wszystkich pytań może sugerować, że cechą dystynktywną muzyki improwizowanej rozumianej jako praktyka jest fakt, iż dzieje się ona zawsze „tu i teraz" – w ulotnym momencie, który decyduje o jej nieuchwytności (jak w słynnej wypowiedzi Erica Dolphy'ego: „(...) kiedy słyszysz muzykę, to już jej nie ma, jest gdzieś w powietrzu i nie możesz jej schwytać"). Dlatego właśnie improwizacja miałaby być formą otwartą, w której nigdy z góry nie wiadomo, co się wydarzy. Dlatego także miałaby być kontynuacją aleatoryzmu. Ciekawe jednak, co mówi na ten temat Keith Rowe [patrz: dyskusja o nagrywaniu, s. 12], dla którego improwizacja jest raczej formą zamkniętą niż otwartą. To co się wydarzyło, nie podlega żadnej negocjacji – jest nieodwracalne i, zgodnie ze słowami Bressona, trzeba to zaakceptować, ponieważ nasza wiedza o tym przychodzi „zawsze za późno". Oczywiście to tylko różnica perspektyw. Pierwsza jest wykroczeniem w nieokreśloną przyszłość; druga potwierdza zamknięcie przeszłości. Ale właśnie ta różnica jest tutaj kluczowa. Ten wybieg w przyszłość, charakteryzujący formę otwartą, wydaje się obcy improwizacji, ponieważ traktuje ją jako *przestrzeń do zagospodarowania*. Właśnie tutaj doskonale widać, w jaki sposób funkcjonuje rozróżnienie na tworzenie i wykonanie. Nieokreśloność jest tutaj elementem pewnego planu, „zamysłu twórczego". Aleatoryzm nie jest wstępem do improwizacji. Jest jej zaprzeczeniem. Szczególnie zaś z punktu widzenia instrumentalisty, który ma wykonać utwór. Innymi słowy: jeśli improwizacja faktycznie różni się czymś od kompozycji, to nie tym, że w przypadku tej drugiej mamy do czynienia z predeterminacją, a w przypadku pierwszej nie (ostatecznie na scenę wchodzi się z określoną techniką, wiedzą, stylem; w określony dzień i w określonym miejscu). Raczej tym, że to, co predeterminuje jest nieistotne[5]. Improwizacja dzieje się zawsze w tych 15 sekundach, o których mówił Lacy. Rzewski go zaskoczył. Dał mu 15 sekund, a Lacy coś z nimi zrobił. Tyle. Zgodnie ze swoimi przekonaniami lub nie; w swoim stylu lub nie; wykorzystał swoją wiedzę lub nie. Ale ponad wszystko nie miał czasu, żeby to sprawdzić. I nie miał czasu, żeby się przygotować lub coś zaplanować[6].

Dlatego właśnie za płytę przełomową, być może nawet w jakiś sposób inicjującą nurt radykalnie pojmowanej muzyki improwizowanej, uznaje się czasem płytę tria Joseph Holbrooke (Derek Bailey, Gavin Bryars, Tony Oxley) – z teoretycznego



Długa historia – grzebiąc w kolekcjach z piosenkami

Niny Simone

RCA w marcu 2004 r. wznowiło dziewięć płyt Niny Simone z lat 1967-71. To pierwsza okazja, aby zacząć układać porozrzucane piosenki zmarłej w 2003 roku wokalistki w większą całość i by przekonać się, jak wielkie było jej znaczenie dla amerykańskiej muzyki i czarnej kultury. Z nagrań Simone wyłania się opowieść o gniewie, który chciał zmienić oblicze Ameryki, a także o tym, w jaki sposób nie udało mu się uniknąć późniejszych, ironicznych zrządzeń pamięci.

Jakiś czas temu jeden z kanałów telewizyjnych przypomniał film *The Dancer Upstairs*, debiut reżyserski Johna Malkovicha, będący ekranizacją powieści Nicolasa Shakespeare'a. Nie do końca realistycznie przedstawionej tam historii poszukiwania i pojmania przywódcy Świetlistego Szlaku towarzyszy oszczędna muzyka Alberto Iglesiasa (tego od filmów Almódovara) oraz kilka utworów Yula Andersona. Tym jednak, co zmienia znaczenie całości i nadaje podobnej do kryminału fabulen głębszy sens, jest wykorzystany w nim fragment koncertu Niny Simone. Dwukrotnie przedstawiona – na początku i na końcu filmu – ta sama długa zapowiedź piosenki spina opowieść klamrą. Zmęczonym, półsennym głosem Simone bez pośpiechu snuje swoją przerywaną co chwila żartami opowieść o tym, czym właściwie jest

czas. „Czas jest dyktatorem – Simone stwierdza na koniec – jak wszyscy wiemy. Ale co się z nim dzieje? – pyta szeptem – Dokąd odchodzi?" Chwilę później z podobnych do uderzeń fali cichych akordów gitary wyłania się piosenka *Who Knows Where the Time Goes?* Film Malkovicha zyskuje jedną z piękniejszych scen, jakie widziałem w kinie.

Wspominam o tym, bo Nina Simone pozostawiła po sobie wiele podobnych, wyjątkowych nagrań, które czekają na to, by je odkryć i na nowo uważnie ich posłuchać. Porozrzucane na tanich składankach z supermarketów giną wśród zgranych szlagierów, przypadkowych nagrań i przeciętnej jakości piosenek z czasów, gdy należało nagrywać dwie płyty rocznie. Dlatego też trudno nieraz te piosenki odnaleźć i docenić, wybrać która spośród dziesięciu kolekcji *The Best Of* naprawdę warta jest kupienia (często o ich wyborze decyduje to, do których prawo ma akurat dane wydawnictwo). Jednak niedawna śmierć piosenkarki stała się dla wielu wytwórni okazją do ułożenia kilku staranniejszych kompilacji, i co ważniejsze, wznowienia jej płyt w oryginalnych wersjach. Zrobiła to RCA w świetnej edycji (wszystkie 9 płyt wydane w oryginalnych papierowych, dostosowanych jedynie do wymiarów CD okładkach) w kwietniu zeszłego roku, wcześniej część longplayów wydał także Polygram. Dzięki temu mamy wreszcie okazję, by wyrobić sobie lepsze pojęcie na temat muzyki Simone jako całości, jej ewolucji, znaczenia, a także tego, jak jej piosenki radzą sobie wobec dyktatury upływającego czasu.

Zabawne, że pamięć o tym, jaką drogę przeszła Nina Simone oraz jak zmieniła muzykę amerykańską była krótka. Gdyby w 1985 roku w brytyjskiej reklamie perfum nie wykorzystano jej eleganckiego nagrania sprzed prawie trzydziestu lat – *My Baby Just Cares for Me* – i nagły powrót tego utworu na listy przebojów, być może wcale nie wymienialibyśmy jej jednym tchem wraz z Billie Holiday oraz Ellą Fitzgerald, i nie stałaby się diwą koszy ze składakami w supermarketach. Jednak Nina Simone to inne niż Holiday i Fitzgerald pokolenie, inna muzyka, epoka i sposób śpiewania. Najciekawsze jej utwory niewiele także łączy z pogodną i jasną *My Baby Just Cares for Me*, więcej zaś z piosenką z filmu Malkovicha.

I loves you Porgy

Eunice Waymon urodziła się w 1933 roku w Tryon w Północnej Karolinie w pobożnej rodzinie metodystów. Uczyła się gry na fortepianie w Juillard School of Music. Chciała zostać pierwszą czarną koncertującą pianistką, ale uniemożliwiły to jej panujące wciąż w Stanach prawa Jima Crowa (które wprawdzie akceptowały równość między rasami, jednak zgodnie z regułą „równi, ale oddzieleni"; ich nazwa pochodziła przy tym od pogardliwego przezwiska czarnoskórych). Jej rodzicom nie wolno było oglądać oficjalnych występów córki przed białą publicznością, nie przyjęto jej też do Instytutu Muzyki Curtisa w Filadelfii. Szybko odkryła, że więcej można zarobić występując w barach niż ucząc dzieci grać Bacha - z reguły jednak, żeby można było grać, trzeba tam było też śpiewać. W ten sposób Eunice Waymon stała się Niną Simone. Okazała się na tyle, że niemal od razu, w 1958 roku, wytwórnia Bethlehem zaproponowała jej nagranie płyty. Pierwszy singiel, *I Loves You, Porgy* (z musicalu Gershwina, popularny w wykonaniu Holiday) niemal od razu dostał się nawet na listę przebojów Top Twenty - zresztą jako pierwsza i ostatnia piosenka w jej karierze. Mimo tego sukcesu, Simone musiała pracować nadal jako pomoc domowa u białej rodziny.

Następna płyta, *The Amazing Nina Simone*, przyniosła jej większy rozgłos i uznanie krytyków. Składały się na nią głównie popularne i przyjemne piosenki o miłości – takie, jakich spodziewały się wówczas wytwórnie po płytach swoich czarnych wokalistek: ładnie śpiewających, fotografowanych w grzecznych sukienkach w stylu amerykańskiej klasy średniej, ze starannie ulakierowanymi i wyprostowanymi włosami. Simone od początku broniła się przed szufladkowaniem jej jako czarnej wokalistki bluesowej w stylu Holiday, argumentując, że wykonuje czarną muzykę klasyczną, której teksty opowiadać mają przede wszystkim o codziennych doświadczeniach społeczności murzyńskiej – nie chodziło po prostu o jakiś gatunek: blues czy jazz, lecz o łączenie różnych tradycji muzycznych czarnej Ameryki. Jej swobodne wersje starych piosenek czerpały także sporo z muzyki klasycznej, spiritual i folku.

Wraz z początkiem lat sześćdziesiątych, gdy ruch praw obywatelskich przybrał na sile, Simone zaczęła przyjaźnić się z Lorraine Hansberry, autorką *A Raisin in the Sun* – pierwszej napisanej przez czarnego artystę sztuki wystawionej na Broadway'u. Mocno zaangażowana w działalność polityczną Hansberry próbowała przekonać wokalistkę o potrzebie większego radykalizmu wśród czarnych, rozmawiała z nią po nocach o Marksie, Leninie i rewolucji. Chociaż piosenkarka już wtedy zaczęła utrzymywać kontakty z wieloma czarnymi radykałami, między innymi z Langstonem Hughesem i Carmichaelem Stokley'em (ówczesnym działaczem Student Non-Violent Coordinating Committee, który później miał stanąć na czele radykalnych Czarnych Panter), a w 61 roku pierwszy raz udała się z grupą aktywistów do Afryki – konkretniej do Nigerii – to jej muzyka nie świadczyła jeszcze o tym zaangażowaniu. Jak twierdziła, nie chciała śpiewać protest songów. Uważała je za muzykę uproszczoną, pozbawioną wyobraźni - swoją dosłownością niemal odzierającą z godności tych, których chciała uczcić.

Sytuacja zmieniła się w 1963 roku. W lipcu w Mississippi zamordowany został Medgar Evers, działacz Narodowego Stowarzyszenia dla Postępu Ludzi Kolorowych (NAACP), 15 września zaś podłożono bombę pod kościół w czarnej dzielnicy Birmingham w Alabamie – zginęły cztery dziewczynki, które akurat były w budynku na lekcji religii, w zamieszkach wywołanych tym wydarzeniem życie straciło potem jeszcze dwóch czarnych. „To było więcej niż mogłam znieść. Siedziałam wstrząśnięta w swoim domu i jak św. Paweł w drodze do Damaszku: wszystkie prawdy, którym zaprzeczałam w sobie przez cały ten czas, nagle urosły i uderzyły mnie jak pięścią w twarz. (...) Nagle zdałam sobie sprawę, co to znaczyło: być czarnym w Ameryce 1963 roku; ale nie było to racjonalne połączenie faktów, do którego tyle razy usiłowała mnie przekonać Lorraine – to, co przyszło, było uderzeniem furii, nienawiści i determinacji. Mówiąc językiem Kościoła: prawda weszła we mnie, a ja przeszłam na drugą stronę. (...) Idea walki o prawa moich ludzi, nawet zabijania ludzi, jeśli byłoby to konieczne, nie była wtedy czymś, z powodu czego miałabym skrupuły." Jak śpiewała w piosenkach, np. napisanej w godzinę pod wpływem tych wydarzeń *Mississippi Goddam*, nie chodziło tu już o ewolucję, stopniową zmianę rzeczy i desegregację, ale o natychmiastową przemianę, walkę, rewolucję. Simone zaczęła śpiewać w imieniu „my people".

Pirate Jenny

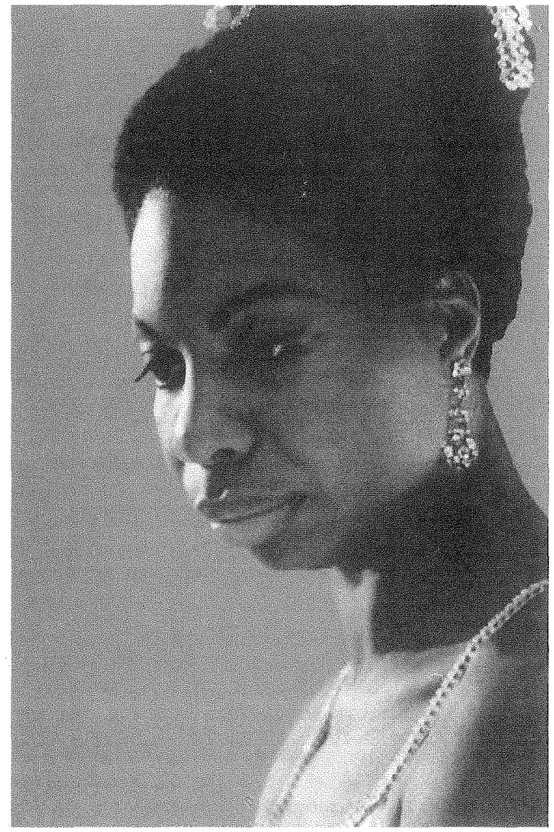
Wkrótce potem, na płycie z 1964 roku, *Nina Simone in Concert* (według mnie, najlepszym nagraniu artystki, choć to zaledwie siedem utworów) znalazła się perfekcyjna i przerażająca wersja *Pirate Jenny* z *Opery za trzy grosze* Brechta i Weilla. To jedno z tych rzadkich, wstrząsających nagrań, w których po prostu słyszy się bezwzględną ciszę, jaka panuje na widowni – tak wielkie napięcie towarzyszy opowieści Simone. W tym prawie siedmiominutowym monologu służącej, która pracuje w parszywym hotelu i mruczy pod nosem o wymarzonej rzezi swoich pracodawców, a wraz z nimi całego znienawidzonego miasta, zniknął gdzieś figlarny pośpiech, z jakim wykonywała oryginalnie piosenkę swoim wysokim, drżącym głosikiem żona Kurta Weilla – Lotte Lenya. Simone wykorzystała zresztą nie bliską niemieckim słowom wersję Audena, ale przeniesione w realia Południa, jeszcze mocniejsze w wyrazie tłumaczenie Blitzsteina, posługujące się „brzydką" angielszczyzną czarnych. W swoim wykonaniu wokalistka nie spieszy się, czeka, wprowadzając powracający z różnym natężeniem monotonny, cięty rytm; pozwala przy tym zapadać ciszy na długie sekundy, by później z zapamiętaniem wykrzykiwać wiązanki złowróżbnych obietnic w zwrotkach. Jej głos, w przeciwieństwie do wcześniejszych nagrań, odarty jest z wszelkich prób uczynienia go

ładnym: na granicy fałszu, krzyku. *Jest statek i flaga z czaszką: zawija do portu, na nim broń – powystrzela was wszystkich dookoła!* – dziko wykrzykuje Simone w refrenie z towarzyszeniem werbla, by potem w zwrotce z narastającą nienawiścią zapewniać, że przed rzezią zdąży jeszcze pościelić gościom łóżka. Gdy zbliża się w końcu moment wymarzonej egzekucji, a piraci lada chwila przybędą – werble biją przez chwilę, jakbyśmy oglądali w cyrku kulminację pokazu woltyżerki – w zupełnej ciszy w końcu Simone opowiada, jak z radością wyszepcze komendę: „Right now". Powtarza powoli jeszcze raz. Chwilę potem syczy: „Później pozrzucają ciała na stos, a ja powiem: „That'll learn ya!" Ostatni, zawieszony w powietrzu refren – statek piracki po masakrze powoli odpływa w morze – zaśpiewany przez Simone cichym i wysokim, chwiejącym się, pełnym bólu i litości głosem kończy się jednak okrzykiem triumfu. W nagraniu zrywają się ogłuszające oklaski. To jeden z najbardziej przerażających utworów, jakie znam, w najbardziej przerażającym wykonaniu. Nie dziwię się opowieściom Larsa von Triera, że to właśnie z *Pirate Jenny* Weilla zrodził się pomysł na *Dogville*.

W siedmiu utworach z *Nina Simone in Concert* najlepiej widać to, co w jej muzyce było oryginalne i wielkie. Chociaż płytę rozpoczyna wspaniałe wykonanie jej pierwszego przeboju *I Loves You, Porgy*, to nie ta piosenka liczy się między utworami. Raczej *Plain Gold Ring* Borrougghsa z ciężkim, afrykańskim rytmem, powtarzającymi się wersami i oszczędnym akompaniamentem pianina, albo *Don't Smoke In Bed*, w którym Simone po raz kolejny w rewelacyjny sposób używa ciszy jako środka wyrazu, śpiewając każdy kolejny zaskakujący dźwięk melodii z wielkim skupieniem i pewnością. Na płycie jest także głośny i jazzowy *Old Jim Crow*, w którym Simone z radością przegania przeszłość wykrzykując, że teraz jest już po wszystkim złym, wszystko się dla Jima Crowa odmieni, choć jeszcze nie może on w to uwierzyć. Jest i żartobliwy, frywolny *Go limp*, w którym Simone przekornie przekonuje, że pewne rozluźnienie obyczajów seksualnych wśród członków ruchu jest poświęceniem, na które należy się zdobyć – dla dobra rewolucji. „A jeśli się uda, to może nie będę już musiała znowu śpiewać tych folkowych piosenek!" - komentuje. No i na koniec jest *Mississippi Goddam*, w którym wesoły rytm i cięte żarty przeplatają się z złowróżbnymi, gorzkimi zdaniami i wyklinaniem Ameryki: „Cały ten kraj jest pełen kłamstw, wszyscy umrzecie, pozdychacie jak muchy. Nie ufam już wam dłużej, powtarzacie ciągle: powoli, powoli. A to właśnie w tym problem – Zbyt wolno! – Desegregacja – Zbyt wolna! – Masowe uczestnictwo – Zbyt wolno! – Unifikacja – Zbyt wolno! – Czyńcie rzeczy stopniowo – Pozwalajcie na więcej tragedii!" Simone zaznacza jednak, że ma na myśli każde pojedyncze słowo: „To jest muzyka do przedstawienia, ale przedstawienie do niej ciągle nie zostało jeszcze napisane."

Simone tworząc w tamtych latach swój „show tune" coraz częściej zaznaczała, że czeka wreszcie na samo „show". Choć, gdy śledzi się jej wydawnictwa, widać, że nie rezygnowała z nagrywania popularnych, łagodniejszych płyt (których słucha się dzisiaj niezbyt ciekawie, nie licząc pojedynczych wybitnych wykonań standardów takich jak: *I put a spell on you* Screamin' Jay Hawkinsa czy *Sinnerman*, mrocznego i gospelowego zarazem), to zawsze pojawiały się na nich jakieś akcenty związane z ruchem praw obywatelskich. Gorzkie, potężne *Four Women* (co ciekawe, Simone rzadko pisała sama utwory, ale gdy już to robiła, prawie zawsze były świetne), piękne i proste *I Wish I Knew How It Would Feel To Be Free* (przerabiane niedawno przez – o zgrozo! – The Lighthouse Family, a także Morcheebę do reklamy Coca-Coli), ostry w tekście Hughesa *Backlash Blues* czy dedykowany Hansberry *To Be Young, Gifted And Black*, który stał się z czasem hymnem całego ruchu– to najlepsze tego przykłady. Wokalistka wywołała skandal, kiedy poparła terrorystów z Czarnych Panter. „Czarne Pantery uświadamiają dzieciakom, że są czarnymi bohaterami, którzy, by dostać to, czego chcą, będą walczyć i umierać, jeśli będzie to konieczne – to jest dla mnie wspaniałe. No i biali piekielnie się ich boją, a bez wątpienia tego właśnie nam teraz trzeba." Tę wypowiedź pamiętano jej jeszcze przez długi czas. Jednocześnie zastrzegała, że w przeciwieństwie do radykalnego odłamu ruchu czarnych Amerykanów, nie uważa, by jej rasa była lepsza. „Walczę o nowe społeczeństwo" – mówiła krótko. Tego samego dnia, kiedy zamordowano sprzeciwiającego się przemocy Martina Luthera Kinga, Simone wykonała na koncercie po raz pierwszy utwór *Why? (The King of Love Is Dead)*, wydany na niezbyt udanej płycie *Nuff' said!* - w trakcie występu wykrzyknęła: „I ain't to be nonviolent, honey!"

Wznowione ostatnio przez RCA płyty z tego okresu są oczywiście bardzo różne, do najciekawszych należy z pewnością płyta *Black gold*, zapis koncertu z 69 roku. To znów tylko siedem długich utworów, ale doskonale wyrażają one klimat czasu: swobodną, pełną zaangażowania, mobilizacji, być może także egzaltacji i głośno wykrzykiwanych haseł atmosferę, jaka panowała w tamtych latach na scenie i wśród publiczności. Po raz kolejny słychać, że Simone najlepiej wypadała na żywo, gdy nie czuła przymusu mieszczenia się w radiowych trzech minutach. Jej improwizowane, długie wprowadzenia, komentarze i żarty z publicznością wspaniale łączą się z żarliwym, śmiałym sposobem



śpiewania. Na *Black Gold* nie szuka swoim głosem perfekcji, zyskuje natomiast siłę i charakter, których często brakuje w jej poprawnych i ospałych nieraz nagraniach studyjnych. Poza przywoływanym na początku *Who Knows Where The Time Goes?*, zachwyca podwójne wykonanie *Black Is My True Love's Hair* (gdzie świetnie, ale i – zabawne – zdumiewająco podobnie do wokalistki śpiewa także jej gitarzysta Emile Latimer).

Jednak sama Simone w latach 90. pytana o to, za co przede wszystkim chciałaby być zapamiętana, odpowiadała, że za płytę z tego samego 69 roku: *Nina and piano*. Została ona nagrana niemal wyłącznie z akompaniamentem fortepianu i stanowiła trudne wyzwanie dla wokalistki. Powstało dzieło dziwne, nierówne i pełne zaskakującej kakofonii, surowości – brzmiące czasami tak, jakby nie włożono w niego wiele pracy. Wystarczy posłuchać przedziwnej wersji *The Desperate Ones* Brela, w których imitujące instrumenty chórki wcale nie harmonizują z resztą

utworu. Samotna praca w studiu i zupełna swoboda wykonania zaowocowały jednak 9 nagraniami, które dobrze pokazują tę jedyną w swoim rodzaju niedbałość a zarazem pewność wykonania , które stanowiły o oryginalności Simone i pozwalały jej tworzyć wybitne interpretacje.

My Baby Just Cares for Me

Simone na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych coraz bardziej fascynowała rdzennie afrykańska muzyka. Świadczą o tym jej ostatnie amerykańskie wydawnictwa (*Emergency Ward*, *It Is Finished* – z 1974 roku). Jednocześnie czuła się coraz bardziej zniechęcona sporami z wytwórnią, która nie chciała wykładać pieniędzy na nowe płyty: *It Is Finished* Simone musiała nagrać własnymi środkami podczas koncertu w Afryce, bo RCA odmówiła wynajęcia dla niej studia. Wokalistka była również zawiedziona sytuacją w kraju – tak oczekiwane przez nią „show" nie nadeszło, ruch praw obywatelskich zaczął wygasać. Dawni działacze zostali albo wprzęgnięci w system polityczny, z jego kompromisami i skupieniu się drugorzędnych sprawach, albo ulegli oddalającej ich od reszty radykalizacji. Simone ciągle jeszcze sympatyzowała z radykalnymi, jej nadzieje zaczęły się wiązać jednak głównie z ideą silnej, niezależnej Afryki jako wspaniałym nowym domu Afro-Amerykanów. W 1972 roku postanowiła wyjechać z kraju. Początkowo zamieszkała na Barbadosie, potem próbowała znaleźć sobie miejsce w Nigerii. Skończyło się jednak na tym, że mieszkała głównie we Francji i Szwajcarii – najwidoczniej nigeryjskie marzenia o Afryce szybko się rozwiały. Do Stanów w latach 70-tych wrócić nie chciała, zresztą już wcześniej odcięła sobie drogę powrotu – ścigano ją tam za spore zaległości podatkowe.

Z dala od kraju, jej kariera i sława zdumiewająco szybko zaczęły wygasać. Mimo że ciągle była w dobrej formie wokalnej (co słychać na nieopisanych, bootlegowych nagraniach z tamtych lat, które często można znaleźć na supermarketowych składakach), nie wydała przez 8 lat żadnej oficjalnej płyty. Simone podczas koncertów zwykła wówczas pół żartem pytać publiczność o swoje najbardziej niegdyś popularne piosenki: „A to znacie? Sądziłam, że znacie." Naprawdę źle zaczęło być w latach 80., występy stawały się coraz gorsze, wokalistkę gnębiły kolejne załamania nerwowe oraz oszustwa menadżerów. Na koncertach w Europie musiała grać głównie przyjemne, niewymagające niczego ani od niej, ani od publiczności standardy. Gdy w 1978 roku próbowała wrócić na kilka występów do Ameryki, została aresztowana, później dawała jednak w Stanach koncerty, choć bez wielkiego odzewu. Pytana, czy nie chciałaby wrócić, mówiła zawsze: „Za żadne skarby. Rasizm czuje się tam nawet przechodząc przez ulicę. Jest w samej tkance tego społeczeństwa."

Stopniowo została zapomniana. Gdyby nie triumfalny powrót *My Baby Just Cares For Me* (piosenki, która w 1958 roku w ogóle nie była przebojem), odkurzona nagle Simone pewnie nie dałaby rady nawet wygrać procesu o prawa autorskie do swoich piosenek (w roku 1995) ani nie miałaby możliwości z sukcesami koncertować w latach dziewięćdziesiątych na całym świecie. Mówiąc szczerze, jej ówczesne występy były już jednak głównie koncertami bardzo zmęczonego weterana sceny (także ten w Sali Kongresowej w 1997 roku). Dobrze jednak, że pamięć o tym, co po sobie pozostawiła, odżyła.

Nina Simone zmarła w kwietniu 2003 roku w wieku siedemdziesięciu lat. Setki nagrań z jej płyt tworzą obraz silnej, upartej i ambitnej artystki, która, z jednej strony starała się zachować kontakt z publicznością, z drugiej zaś nie zamierzała wcale jej zbytnio ulegać. Była ambitna, ale często też niedbała, stąd wiele jej prób nie udawało się. Pomiędzy tymi próbami znajdują się jednak arcydzieła, genialne reinterpretacje i kawał historii. Zapis czasu, który dzięki tym nagraniom, w pewnej przynajmniej części, się uchowa.

Łukasz Mikołajewski

Bibliografia
http://www.ninasimone.com
http://rwor.org/a/1202/ninasimone.htm

Dyskografia (wybór)
Nina Simone In Concert (Philips 1964)
Black Gold (RCA 1970)
Nina and Piano (RCA 1969)
I Put A Spell On You (Philips 1965)
Wild Is The Wind (Philips 1966)
High Priestess Of Soul (Philips 1967)
Sings the Blues (RCA 1967)
'Nuff said! (RCA 1968)
Silk and Soul (RCA 1967)

Wiatr ze stepu

czyli o twórczości Sainkho Namtchylak

To dopiero osobistość! Wokalistka-czarodziejka rodem z Tuwy. Obywatelka świata. Praktykująca buddystka. A do tego jeszcze ogolona na łyso niczym tybetański mnich. Ciężko ugryźć jej twórczość... Polecają ją zarówno źródła „zbliżone do jazzu", jak i te skoncentrowane na tzw. „world music". Jedno jest pewne – jej głosu, raz usłyszanego, nie zapomnimy już nigdy. Zanim wszakże podejmiemy wysiłek dobrania słów na tyle giętkich, aby wyraziły, co usłyszy ucho i pomyśli głowa, przedstawmy jedną z najoryginalniejszych współczesnych wokalistek. Panie i Panowie – przed Wami Sainkho Namtchylak.

Artystka to już niemłoda (choć w jej branży wychodzi to na zdrowie), urodzona w małej wiosce zagubionej wśród stepów pogranicza tuwańsko-mongolskiego, z dziadów nomadów, z rodziców zaś – nauczycieli. Gardłowego śpiewu (zwanego *khöömei*), charakterystycznego dla tamtejszych nomadów, uczyła małą Sainkho jej babka. A pamiętajmy, iż sztuka owa była – i jest nadal – domeną męską (co powoduje, że są w Tuwie persony uważające działalność Sainkho Namtchylak za karygodną i niedopuszczalną – tym bardziej, iż uprawiana jest ona w świetle reflektorów na wielkich scenach Europy i Ameryki). Na szczęście dla nas, słuchaczy, bywają wyjątki...

Młodość naszej śpiewaczki upłynęła (jak na realia byłego ZSRR) typowo: najpierw konserwatorium muzyczne w mieście Kyzył, stolicy Tuwańskiej SRR, potem dalsze studia w Moskwie, podczas których wyszkoliła swój głos, czyniąc zeń porażające i precyzyjne narzędzie. Później powrót do ojczyzny i początki kariery śpiewaczej – jako członkini państwowego zespołu ludowego z Tuwy o wdzięcznej nazwie „Sayani". Wraz z nim pierwsze koncerty przed szerszą publicznością w ZSRR i poza jego granicami: w USA, Kanadzie, Australii, Nowej Zelandii. Otrzaskana z estradą i pewna już swoich możliwości Sainkho porzuca zespół, wraca do Moskwy i otwiera nowy rozdział w swoim życiu i karierze. Jest rok 1989. ZSRR kruszy się i rozpada na oczach całego świata. Tymczasem w sercu upadającego imperium Sainkho Namtchylak rozpoczyna współpracę z grupą awangardowych muzyków jazzowych (i nie tylko), znaną pod nazwą Trio-O (Siergiej Lietow – saksofon, Arkadij Kiriszczenko – tuba i Aleksander Aleksandrow – fagot). W roku następnym Namtchylak koncertuje wraz z nimi w Niemczech, m.in. na festiwalu nowej muzyki w Münster, gdzie okrzyknięta zostaje odkryciem sezonu. Potem było już z górki. Występy z wieloma liczącymi się muzykami, płyty, koncerty, wywiady etc. Dziś Sainkho Namtchylak jest artystką przemieszczającą się między Wiedniem i Moskwą a innymi metropoliami świata.

Warto tu nadmienić, iż styl śpiewania Sainkho Namtchylak odbiega od tradycyjnego *khöömei* praktykowanego w jej ojczyźnie. Już w młodości Sainkho dostrzegła, iż męski sposób śpiewania wymaga od kobiety niezwykłego wysiłku fizycznego, co w efekcie zniekształca jej głos. Postanowiła więc uniknąć ślepej uliczki naśladownictwa i wykształcić własny styl, który, pozostając tuwańskim, pozwoliłby jej w pełni rozwinąć własny talent. Czy ów ambitny projekt zakończył się powodzeniem? Cóż, sądząc po efektach, należy przyznać, że zdecydowanie tak. Dorobek ostatnich 14 lat jej działalności jest zaiste imponujący: 27 wydawnictw płytowych z niezwykle różnorodnym repertuarem, nagranych z różnymi składami dla wielu wytwórni z całego świata (m.in. niemieckiej FMP, angielskiej Leo Records, japońskiej FIN Records). Wśród postaci, z którymi współtworzyła swe projekty, znaleźć zaś można np. Evana Parkera, Matsa Gustafssona czy też Neda Rothenberga.

I właśnie od owocu współpracy Namtchylak z tym ostatnim pragnę rozpocząć prezentację jej sztuki. Owocem tym, od razu dodajmy, soczystym i pożywnym, jest płyta pt. **Amulet** wydana w 1998 roku przez Leo Records. Skreślmy więc szybki portrecik brzydszej połowy owego duetu. Pan Rothenberg jest postacią z pewnością znaną miłośnikom nowojorskiej sceny awangardowo-jazzowej (związanej z Johnem Zornem i wytwórnią Tzadik). Niekiepski to bowiem kompozytor i z pewnością znakomity wykonawca, wirtuoz saksofonu, grający też na klarnetach i shakuhachi - japońskim flecie bambusowym (odbył sześciomiesięczny staż w Japonii, studiując grę na tym instrumencie pod okiem dwóch mistrzów: Goro Yamaguchi i Katsuyi Yokoyamy). Mieszkając i działając od 1978 roku w NY, Rothenberg zaliczył (potwierdzoną płytami) współpracę z takimi tuzami awangardy jak: Kazuhisa Uchihashi, Yuji Takahashi, Evan Parker czy Marc Ribot.

Na omawianej płycie znajdziemy zarówno improwizacje Rothenberga (*At Altitude*) jak i Namtchylak (*Vision*), a także wspaniale rozimprowizowane duety obojga. Repertuar obejmuje zaś autorskie kompozycje Namtchylak (*Tovarischi I*, *Tovarischi II*) obok oryginalnych śpiewów tuwańskich (*Urzup Kherge*, *Lake Song*). *Amulet* liczy 13 utworów – 13 wspaniałych okien pozwalających zerknąć w głąb muzycznego świata duetu Namtchylak/Rothenberg. A świat to zaiste fascynujący! Tym, co kreuje jego niebywałą magię, jest bezapelacyjnie głos i śpiew Sainkho Namtchylak. W odniesieniu doń często można natknąć się na określenia wysoce ekspresywne: „niesamowity", „porażający", „niewiarygodny" itp. I cóż, przyznaję to bez bicia – są one całkowicie zrozumiałe. Faktycznie bowiem, to, co wyczynia z głosem pani Namtchylak, jest... patrz wyżej. Momentami jej śpiew może kojarzyć się nawet z kunsztem samej Cathy Berberian. Ned Rothenberg natomiast okazuje się być muzykiem o znakomitym wyczuciu – kreowane przezeń melodie raz stają się osią utworu, wokół której owijają się wspaniałe wokalizy Namtchylak (*First Dance*, *Lake Song*), by innym razem fantastycznie się z nimi splatać w organiczną całość (*Ancient Song*). Cechą charakterystyczną płyty, eksponowaną zresztą wyraźnie przez oboje wykonawców, jest celowe zacieranie różnic między brzmieniem instrumentu i głosu ludzkiego. W wielu utworach słyszymy dźwięki o niemalże niedającym się ustalić źródle. Jedynym sposobem na to, by nie zaplątać się w owej muzycznej makramie jest uważne śledzenie przebiegu utworu. W przeciwnym wypadku łatwo stracić rozeznanie – wiem, gdyż testowałem na znajomych...

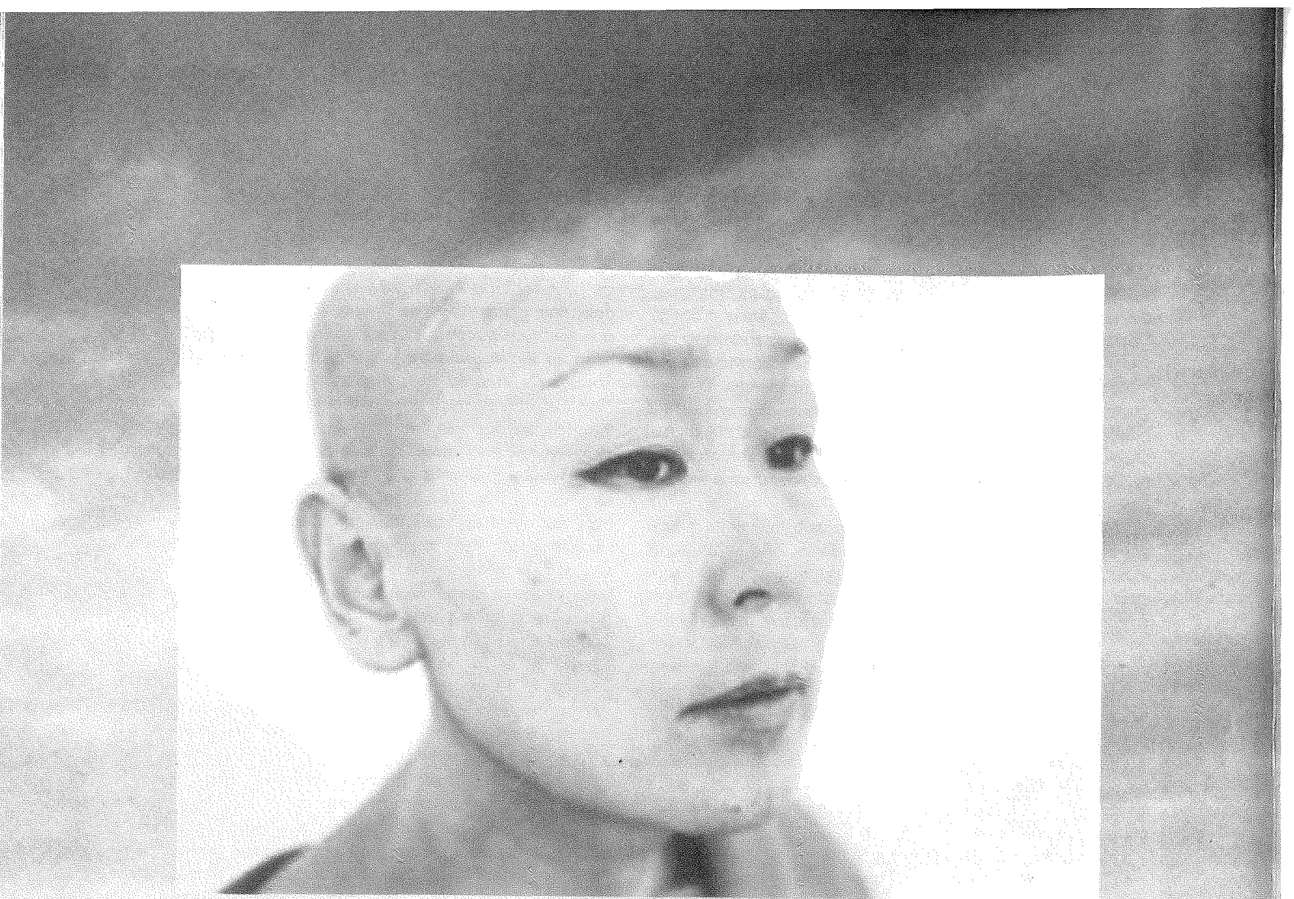
Namtchylak operuje głosem w sposób unikalny i precyzyjny, wykorzystując cały arsenał środków – od szybujących wysoko wokaliz przez iście ptasie ćwierknięcia aż po piekielne charkoty i dyszenie. Na płycie nie mogło również zabraknąć śpiewu alikwotowego, będącego na muzycznej mapie świata swoistym godłem Tuwy. Pragnę jednak przestrzec niepoprawnych miłośników gardłowania – tu pojawia się ono akcydentalnie (bodajże jedynie w *Low & Away*). Powodów do podziwu dostarcza wszakże nie tylko kunszt Sainkho Namtchylak. Budzić go może również wprawa, z jaką Ned Rothenberg posługuje się swoim instrumentarium. Zupełnie inaczej gra na saksofonie niż na shakuhachi (np. w *Ancient Garden*, gdzie słychać, iż terminowanie w Kraju Kwitnącej Wiśni nie poszło na marne).

Na koniec pozwolę sobie zwrócić uwagę na utwór, który zrobił na mnie największe chyba wrażenie – *Vision*. Polecać szczególnie mocno można by go z wielu względów, chciałbym wszak wskazać na pewną jego szczególną cechę – niezwykłą konkretność i plastyczność wzbudzanych przezeń obrazów (wizji – *nomen omen*?). Aby nie być posądzonym o egzaltację, oszczędzę Czytelnikowi opisu tego, co widzę, słuchając wspomnianego utworu. Miast tego zachęcam do sięgnięcia po *Amulet* i sprawdzenia własnych nań reakcji. Płyta to ze wszech miar godna polecenia, co niniejszym czynię.

Osobną krainą na mapie twórczości Sainkho Namtchylak jest album nagrany z towarzyszeniem Kieloor Quartet i Matsem Gustafsonem na saksofonie. Mowa o płycie **Letters,** nagranej w Zurychu i Sztokholmie w roku 1992, a wydanej przez Leo Records rok później. „Osobną krainą", gdyż płyta owa jest zamkniętą całością, swego rodzaju concept albumem, którego podstawą jest siedem ostatnich listów, jakie Sainkho Namtchylak wymieniła z ojcem przed jego śmiercią. Każdy z nich stanowi kanwę muzycznych impresji, będąc dla nich jednocześnie niezwykłym mottem.

Oto *Letter 1* – najpierw dość długi wstęp, w którym na tle pseudoburdonowych dźwięków basu głos Namtchylak delikatnie i cichutko snuje smutny, jakby żałobny wątek. Lecz po niecałych trzech minutach zaskakuje nas nagła zmiana nastroju intonowana perlistymi akordami fortepianu Stena Sandella – wyłania się z nich optymistyczny splot jazzujących instrumentalnych pasaży z lekkim i beztroskim śpiewem Namtchylak. Momentami przywoływać to może skojarzenia z muzycznym światem Dalekiego Wschodu (krystaliczne figurki rytmiczne fortepianu, instrumentów perkusyjnych i gitary w 3 i 4 minucie). Wymowę utworu pomaga zrozumieć treść pełnego emocji i nadziei pierwszego z siedmiu listów: „Kochany tato! Cóż to za dzień! Nareszcie znalazłam czas, by siąść i skreślić do Ciebie tych parę słów. W Wiedniu jest teraz druga w nocy." Dalej Sainkho pisze o muzyce, którą poznała podczas pierwszych miesięcy pobytu w Europie: „Zaczęłam uczyć się angielskiego i jednocześnie słuchać muzyki lat 60. i 70., free jazzu, Johna Coltrane'a, Cecila Taylora, (...) Diamandy Gallas, Meredith Monk, Laurie Anderson i muzyki folk z całego świata." Następnie wyjaśnia, jakaż to muzyka folk: „pieśni Eskimosów, plemion z Alaski, afrykańskich Pigmejów, chóralnej muzyki bułgarskiej i korsykańskiej, jak również pieśni z Sardynii." Jakby tego było mało: „W tym samym czasie słuchałam klasycznej muzyki dalekowschodniej, tradycyjnych chińskich oper, muzyki koreańskiej, japońskiej muzyki teatru no, kabuki i gagaku. Moje życie stało się tak wypełnione wydarzeniami, że między trasami nie miałam ani chwili czasu." Jeżeli pozwalam sobie przywoływać tu tak obszerne wyjątki z listu pierwszego, to czynię to nie bez powodu.

Skoczmy teraz na sam koniec płyty – listu szóstego. Czternastominutowy *Letter 6* należy bowiem traktować jako faktycznie ostatni utwór, gdyż *Letter 7* jest zaledwie półminutową cichuteńką kodą. *List 6* dzieli się na trzy części. W pierwszej (początkowe 7 minut) nacieszyć się możemy przepięknym i klarownym śpiewem alikwotowym, tak charakterystycznym dla archaicznych kultur muzycznych Mongolii i południowej Syberii. Część drugą wypełniają absolutnie współczesne improwizacje grane przez klasyczne jazzowe kombo fortepian/bas/perkusja. Ostatnie zaś cztery minuty to połączenie wokaliz Namtchylak z improwizacjami towarzyszących jej muzyków. Taki właśnie przebieg utworu można traktować jako ilustrację credo całej chyba twórczości Sainkho Namtchylak, które znajdujemy w tekście listu szóstego: „A więc, tato, przyszedł czas, by poważnie zastanowić się nad przyczynami mego przyjścia na ten świat.



Jaki jest sens mojego życia? (...) Zaczynam pojmować moją rolę w świecie. Myślę, że jestem koniecznym ogniwem w łańcuchu kulturowej ciągłości między przeszłością a przyszłością, między ludźmi Wschodu a Zachodu. Jak antena nastrojona na określoną częstotliwość, postrzegam idee w formie obrazów oraz myśli i wierzę w ich spełnienie." „No dobrze – rzeknie ktoś – lecz co się dzieje między *Letter 1* i *Letter 6*, będącymi biegunami całej płyty?" Najkrócej – dzieje się dużo. Usłyszeć tam można i upiornię szamańskie solowe wokalizy, będące niemalże gotowym tłem dla satanicznego rytuału (*Letter 2*), jak i dźwięki kojarzące się z próbami napompowania koła rowerowego wyposażonego w wyjątkowo niesubordynowany wentyl, tudzież z zabawą gumowym dziecięcym balonikiem (*Letter 4*)... W sumie płyta stanowi jeden z najjaśniejszych punktów w dorobku artystki. Pozostaje więc jedynie zaprosić do słuchania.

Na koniec pozostawiłem album dość nietypowy w dotychczasowym dorobku Sainkho Namtchylak – wydany w 2002 roku przez Ponderosę ***Stepmother City.*** Dlaczego nietypowy? Ano dlatego, iż będący pierwszym tak wyraźnym ukłonem artystki w stronę stylistyki pop (choć naturalnie tej bardziej wyszukanej – kłania się choćby Björk). Spotykamy tu wiele patentów znanych z muzyki popularnej lat 90. – sampli, loopów itp., co daje efekt zdecydowanie taneczny (*Like Transparent Shadow*). Na płycie dałoby się zapewne wyśledzić wiele innych stylistyk: numer drugi (*Dance of Eagle*) przywołuje na myśl twórczość szwedzkiej Garmarny, numer piąty (*Let the Sunshine*) spokojnie mógłby znaleźć się na którymkolwiek z albumów Morcheeby, z kolei środkowy fragment *Lonely Soul* to rytmiczne łamańce niemalże à la Amon Tobin...

Tym, co powoduje, iż płyty nie odbieramy jako zbioru nieprzystających do siebie fragmentów, jest oczywiście niepowtarzalny śpiew Sainkho Namtchylak. Artystka to bowiem takiego formatu, iż może pozwolić sobie na wszystkie te karkołomne zabiegi stylistyczne, nie tracąc przy tym własnego oblicza – sztuka, która maluczkim nie zawsze wychodzi. Wśród rozmaitych wokalnych technik nie mogło naturalnie zabraknąć tuwańskich śpiewów gardłowych. Pojawiają się już na samym początku, w mocnym, transowym *Dance of Eagle*, gdzie na saksofonie towarzyszy Sainkho znany nam dobrze Ned Rothenberg. Nie ma natomiast, tak charakterystycznych dla starszych wydawnictw, „horrorów" wokalnych; a raczej są, lecz w śladowych ilościach – rozrzucone tu i ówdzie po całej płycie... Reasumując – jest *Stepmother City* płytą niezwykle zróżnicowaną stylistycznie, pozostając przy tym spójną wykonawczo. Z pewnością zaś jest najprzystępniejszą z dotychczasowych produkcji artystki.

Radosław Siedliński

Małe jest piękne II

ROSSBIN

W jaki sposób, nie będąc kompozytorem, muzykiem i nie grając na żadnym instrumencie, można znaleźć się w sferze zainteresowań magazynu „Glissando"? Odpowiedzi jest sporo i sądzę, że z czasem na tych łamach opublikowana zostanie ich pełna lista. Na razie podaję pierwszą: otóż wystarczy założyć wytwórnię płytową. Alessandro Bianco i Teresa Chavez Ross dość wcześnie zdali się przewidzieli fakt powstania pisma – i Rossbin, niewielka włoska wytwórnia, została powołana do życia w połowie 2001 roku.

Rossbin Production, bo tak brzmi pełna nazwa, jest przedsięwzięciem typu non profit. Dochód przynoszony przez poszczególne wydawnictwa – dotychczas ukazało się 17 płyt CD, jeden winyl oraz okolicznościowa CDR-owa kompilacja – przeznaczany jest na finansowanie kolejnych płyt. Ich nakłady mieszczą się w przedziale od pięciuset do tysiąca egzemplarzy. Jak na razie żaden tytuł nie został wyprzedany w całości, a najlepiej rozchodzi się płyta *Aton* duetu Nakamura/Neumann, co jednak może wynikać z tego, że to ją właśnie wydano z numerem 001 i po prostu miała najwięcej czasu, by zaistnieć na rynku. Założyciele i właściciele wytwórni, czyli małżonkowie ROSS i BlaNco, stanowią zarazem dwie trzecie firmy. Trzecim stałym członkiem ekipy jest grafik Luca Roux, zaś w miarę potrzeb z pomocą (potrzebną zwłaszcza przy pakowaniu i wysyłce płyt) przychodzą znajomi i przyjaciele. Skoro wspomniałem już o Luce Roux, to od razu dodam, że zdecydowana większość okładek ma interesującą koncepcję graficzną, dobrze korespondującą z muzyką.

Nie nastawiając się na osiąganie krociowych zysków, można zapewne dość swobodnie wybierać nagrania, które chce się wydawać. Rossbin specjalizuje się w muzyce elektroakustycznej oraz improwizowanej, ale, jak twierdzą właściciele, wydają tylko to, co im się podoba, nie starając się podążać za obowiązującymi trendami; chcą promować tych artystów, którzy ich zdaniem na to zasługują. A są to ci, których dzieła charakteryzuje niekonwencjonalne podejście do zastanych form i struktur muzycznych, choć z drugiej strony często o wydaniu płyty decyduje nie tylko wartość samej muzyki, lecz i dobre relacje z jej twórcami. Bianco i Chavez przyznają również, że, aby uniknąć zaszufladkowania, nie chcą zbytnio ograniczać oferty pod względem stylistycznym; że chcieliby, aby każda kolejna płyta stanowiła dla słuchaczy pewne zaskoczenie, ukazując za każdym razem nieco inne oblicze współczesnej muzyki. Muszę potwierdzić, że na razie im się to udaje i wydawnictwa firmowane przez Rossbin zwykle nie zawodzą. I choć przyznam, że nie do wszystkich podchodzę z jednakowym entuzjazmem, to uważam, iż nie ma wśród nich pozycji chybionych. Jednak ze względu na ograniczoną objętość „Glissanda", liczbę najciekawszych, moim zdaniem, płyt postanowiłem ograniczyć do dziesięciu. Zanim przejdę do krótkiego ich omówienia, pozwolę sobie na podanie listy ulubionych płyt samego Alessandra Bianco – są to, w kolejności alfabetycznej:

1. **Bohman Brothers *A Twist For All Pockets***
2. **Scott Fields Ensemble *From the Diary of Dog Drexel***
3. **Jason Kahn *Songs for Nicolas Ross***
4. **Manuel Mota *leopardo***

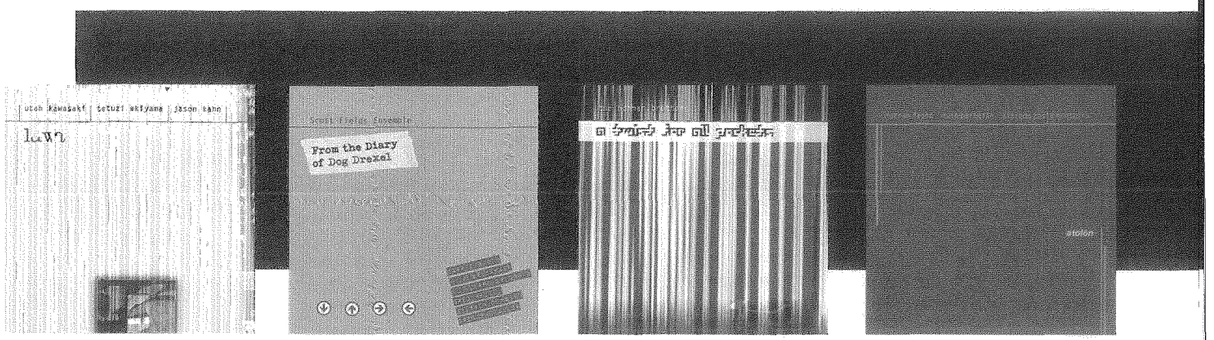
Pierwsza piątka

Ferran Fages/Ruth Barberán/ Alfredo Costa Monteiro *Atolón* (RS017)

Muzyka, która trzeszczy, zgrzyta (i smakuje) niczym piasek w zębach; muzyka, od której, podobnie jak od niego, trudno się uwolnić. Ziarnista i chropowata, przechodzi od podszytej szmerami ciszy do bolesnego zgiełku; wszechobecny szum narasta i opada, raz regularnie, niczym przypływy i odpływy, to znów atakuje słuchacza znienacka, a precyzja i troskliwość, z jaką kolejne jego warstwy nakładane są na siebie, sprawiają, że wbrew pozorom jest ów szum bardzo plastyczny. Jednak owa łatwość transmutowania hałasu w muzykę jest zwodnicza, przypomina wręcz próby przemiany ołowiu w złoto. Jakże nieliczne jest bowiem grono tych, którym się powiodło... Fages, Barberán i Costa Monteiro, przekładając tarcie na język muzyki, posłużyli się trąbką i akordeonem, użytymi w sposób zdecydowanie nieortodoksyjny, oraz tzw. *acoustic turntable* (dzięki któremu wprawione w ruch obrotowy kawałki drewna, papieru, metalu i styropianu wchodząc ze sobą w kontakt fizyczny, wytwarzają dźwięk). Napisałem: „na język muzyki", ponieważ ich celem nie było epatowanie niecodziennym brzmieniem, lecz stworzenie utworu(-ów) o precyzyjnie nakreślonej strukturze i formie, rozwijającego(-ych) się zgodnie z wewnętrzną logiką, a nawet pewną dramaturgią.

Jason Kahn *Songs for Nicolas Ross* (RS014)

Dwadzieścia sześć miniatur – nagrań otoczenia zarejestrowanych w ciągu



czterech lat w dziesięciu europejskich i amerykańskich miastach – złożyło się na tę niespełna czterdziestominutową płytę dedykowaną najstarszemu synowi właścicieli Rossbin. Odgłosy pracy niezidentyfikowanych urządzeń, hałas metra, odległe grzmoty, szemranie deszczu, plusk płynącej wody, bicie zegara, szum przejeżdżających samochodów, wielkomiejski zgiełk, kawiarniany gwar, szelest liści pod stopami, głosy oraz rozmaite tajemnicze dźwięki to tworzywo, z którego powstały tytułowe „piosenki". Nie wydaje się, by Jason Kahn w jakiś sposób modyfikował zarejestrowany materiał; nie stychać śladów żadnych zniekształceń czy preparacji. Pomimo tego, można przyjąć, że Kahn „gra" posługując się *field recordingiem*, komponuje owe miniatury, zdecydowanie ingerując w delikatną tkankę nagrania, gdy za pomocą wirtualnych nożyc nagle przecina wstęgę dźwięku. Niespodziewane zakończenie powoduje, że słuchacz pozostaje nieco zdezorientowany i zastanawia się, co właściwie się stało, czy coś umknęło jego uwadze. Jest to znakomity album do uważnego słuchania dla dorosłych, jak i intrygujące doświadczenie dla najmłodszych, bowiem krótki czas trwania nagrań i mnogość wydarzeń sprawia, że ani przez chwilę nikt nie będzie się nudzić. Adresat płyty – dwuletni w chwili jej wydania – Nicolas Ross był nią ponoć zachwycony, co, jak sądzę, stanowić powinno wystarczającą rekomendację.

Greg Kelley *if i never meet you in this life, let me feel the lack* (RS006)

Solową płytę amerykańskiego trębacza, uważanego – obok Franza Hautzingera i Axela Dörnera – za jednego z najważniejszych współczesnych innowatorów swego instrumentu, wypełnia jedno wielowątkowe nagranie. Ów utwór to osobliwy patchwork płynnie zmieniających się sekwencji i motywów. Z czasem owa mnogość wątków zanika i w drugiej części utwór stabilizuje się, przechodząc w przynoszący ukojenie monumentalny dron, lekko onieśmielający swym dostojeństwem i przygniatający natężeniem melancholii. Greg Kelley jest klasycznie wykształconym muzykiem, którego główny przedmiot zainteresowania stanowi improwizacja połączona z poszukiwaniami nowych technik artykulacji. Niekonwencjonalne podejście do instrumentu – stosowanie nietypowych sposobów wydobywania dźwięku i użycie mikrofonów kontaktowych – sprawia, że płyta zdaje się przynależeć do świata muzyki elektroakustycznej. Kelley dmucha, chucha, sapie i wzdycha, ale również ostukuje, pociera, drapie instrument, który odpłaca mu się burzą dźwięków: westchnień, stęknięć, burknięć, prychnięć, parsknięć i syków, co razem składa się na prawdziwie fascynujący kolaż.

Manuel Mota *Leopardo* (RS009)

Leopardo to zapis intymnego monologu doświadczonego gawędziarza. Manuel Mota niespiesznie snuje swą opowieść, śmiało operuje ciszą, dobrze wiedząc, w którym momencie zrobić pauzę potęgującą zainteresowanie słuchacza. Przerwy nie są jednak zbyt długie; są niczym chwile wytchnienia, potrzebne do zaczerpnięcia tchu przed wypowiedzeniem kolejnego zdania, bądź też do namysłu nad tym, jak dalej poprowadzić narrację. Mota gra dość gęsto, ale ponieważ używa przeważnie krótkich, szybko wybrzmiewających dźwięków, to ich ilość nie przytłacza. Dziewięć utworów pozornie niewiele od siebie różni, ale ich podobieństwo nie jest rażące, bo poszczególne nagrania są niczym linijki wiersza – wyrwane z kontekstu mogą zauroczyć, ale tak naprawdę ich siła tkwi w całości. Zapewne nieco surowa i stale balansująca pomiędzy harmonią a chaosem gra Manuela Moty nie każdemu przypadnie do gustu, ale niewątpliwie warto poznać tę płytę, chociażby po to, by się przekonać, że, oddana w ręce subtelnego kolorysty gitara wciąż nie zasługuje na to, by odłożyć ją do lamusa.

nmperign/Günter Müller *More gloom, more light* (RS010)

Członków bostońskiego duetu nmperign wspomógł na tej płycie Günter Müller, jeden z klasyków elektroakustycznej i noise'owej improwizacji. W jego osobie trębacz Greg Kelley oraz grający na saksofonie Bhob Rainey zyskali idealnego wręcz partnera. Nadzwyczaj subtelna, a zarazem precyzyjna gra Müllera na „wyselekcjonowanych instrumentach perkusyjnych" znakomicie wkomponowuje się w eksplorującą świat niekonwencjonalnych technik artykulacji muzykę bostończyków, zaś obsługiwana przezeń elektronika nie tyle poszerza, co wręcz drąży spektrum dźwiękowe, dość głęboko w nie wnikając. Nagrania rozwijając się, zdają się czynić to zarówno horyzontalnie, jak i wertykalnie, co prowadzi do wykreowania swoistego uniwersum, w którym rozgrywa się przykuwająca uwagę akcja tej przedziwnej muzycznej opowieści.

Druga piątka

Assumed Possbilities *Still Point* (RS007)

Muzyka na granicy ciszy, wykonywana przez kwartet złożony z przedstawicieli dwóch pokoleń brytyjskich improwizatorów, to kameralistyka szczególnego rodzaju, przepełniona duchem poszukiwań AMM. Siedem improwizacji i dwie kompozycje składające się na tę płytę jawią się jako owoc małych gestów, skumulowanych, acz tłumionych emocji, precyzyjnej, zdyscyplinowanej gry oraz ciągłych interakcji pomiędzy muzykami. Chris Burn (fortepiany), Rhodi Davies (harfa), Phil Durrant (skrzypce) i Mark Wastell (wiolonczela) z wyczuciem szarpią struny, delikatnie je muskają, pieszczotliwie pociągają po nich smyczkiem, lekko opukują instrumenty, nadzwyczaj udatnie zawiadując nieustającymi wibracjami, mikroszmerami, okazjonalnymi glissandami. I właściwie tylko w chwilach, gdy pianista porzuca struny na rzecz klawiszy, bądź sięga po fortepian-zabawkę, dochodzi do wybuchu, który burzy ów mozolnie budowany wszechświat.

Burkhard Beins/Dirk Marwedel/Michael Vorfeld *Misiiki* (RS013)

Kilka krótkich improwizacji, być może nieco zbyt homogenicznych, lecz jakże konsekwentnie poprowadzonych. Szeroki zakres barw nieortodoksyjnie użytych instrumentów perkusyjnych oraz saksofonu sprawia, że owe brzmienia o niezwykłej wręcz intensywności, budzą na przemian skojarzenia to z surową elektroniką, bądź industrialnym bruityzmem, to znów z oszczędnym akompaniamentem towarzyszącym jakimś mrocznym rytuałom.

Alvin Curran/Domenico Sciajno *Our Ur* (RS015)

Cztery kompozycje wygenerowane na żywo w studio ukazują zarówno tradycyjne, jak również nieco bardziej współczesne oblicze muzyki elektroakustycznej. Rozbudowane, wielowątkowe utwory pełne są intrygujących szczegółów, jednak czasem ich nadmiar przytłacza. Tam, gdzie muzykom udaje się odpowiednio wyważyć proporcje, rezultat fascynuje i zadziwia gracją harmonijnych połączeń, subtelnością rozwiązań, intensywnością barw, głębokością planów dźwiękowych, jednak momenty zbytnio przeładowane sprawiają, że moja ocena tej płyty – w odróżnieniu od werdyktu jury Prix Ars Electronica, które w 2004 r. uhonorowało *Our Ur* wyróżnieniem – nie jest jednoznaczna.

Utah Kawasaki/Tetuzi Akiyama/Jason Kahn *Luwa* (RS002)

Dwa ponad dwudziestominutowe utwory – spokojny i spokojniejszy, wyciszony oraz trochę bardziej wyciszony – zarejestrowane zostały na żywo, jednak sposób ich realizacji nie wpłynął na brzmienie. Trzaski, szmery, brzęczenie elektrycznego instrumentarium oraz ascetyczne, a przy tym długo wybrzmiewające dźwięki strun gitary splatają się w nasycone detalami improwizacje, które powoli, acz konsekwentnie się rozwijają, podążając od jednej (mikro)kulminacji do drugiej.

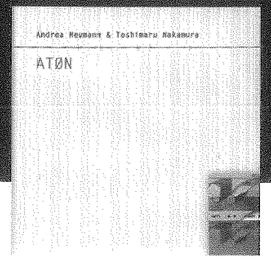
Taku Sugimoto/Anette Krebs *Eine gitarre ist eine gitarrre ist keine gitarre ist eine gitarre* (RS005)

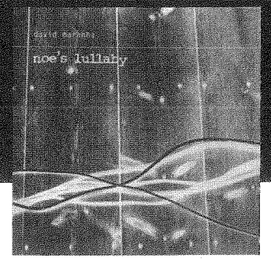
Rzadkie, pojedyncze muśnięcia strun oraz nieco mocniejsze brzęknięcia łączą się z szumami, szmerami, trzaskami, sprzężeniami po to, by dać życie inkrustowanym ciszą, lekko niedopowiedzianym i pozbawionym kulminacji utworom. Znamienne jest wyczulenie na najmniejszy detal, zachowanie równowagi między melodią a szumem oraz śmiała eksploracja możliwości sonorystycznych instrumentu.

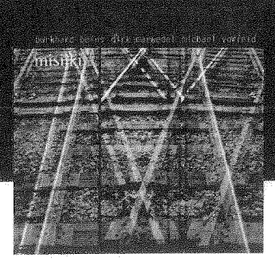
Niewątpliwie moja ocena, krańcowo subiektywna, determinowana jest przez osobiste preferencje, uprzedzenia i fascynacje, których w żaden sposób nie potrafię przezwyciężyć, nie może więc stanowić przekonywającej, obiektywnej rekomendacji, jednak mam nadzieję, że Czytelnicy „Glissanda" znajdą wśród wymienionych pozycji coś dla siebie. Co prawda Rossbin wciąż nie ma oficjalnego polskiego dystrybutora, ale istnieje możliwość sprowadzenia płyt za pośrednictwem Musica Genera (http://www.rwert.art.pl).

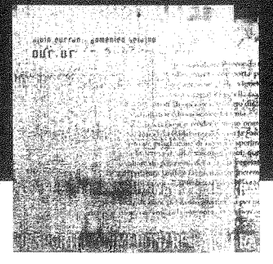
Tadeusz Kosiek

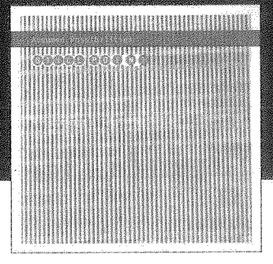
W tekście wykorzystano fragmenty recenzji zamieszczonych na stronie internetowej portalu GAZ-ETA (http://www.vivo.pl/gaz-eta). Dziękujemy za możliwość przedruku.

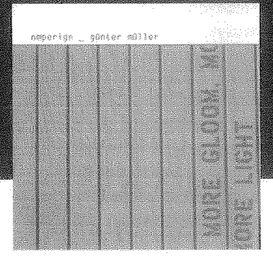












MUZYKA I FILOZOFIA
Wzniosłość dźwięków

Wprowadzenie – o demonicznych użyciach

Badanie związków między muzyką a filozofią od dawna sprowadza się głównie do tropienia obecności tematyki muzycznej w refleksji filozoficznej (od klasyków: Platona, Gottfrieda Leibniza, Artura Schopenhauera, po Theodora W. Adorno, a obecnie Christophera Norrisa, czy George'a Steinera; u nas zajmowali się tym m.in.: Józef Hoene-Wroński, Roman Ingarden i Romana Kolarzowa). Przy okazji wskazuje się również nawiązania kompozytorów do dzieł filozofów (w Polsce Tomasz Sikorski, Bogusław Schaeffer, a za granicą np. Bernhard Lang). Bardzo rzadko natomiast próbuje się interpretować utwory muzyczne w perspektywie tradycji filozoficznej: dzieł, idei, światopoglądów, koncepcji czy systemów. A przecież, jak pisze Michał Paweł Markowski: „interpretacja, na co zresztą wskazuje etymologia tego słowa, o której się zbyt często zapomina, to przeniesienie sensu jakiejś wypowiedzi w inny kontekst"[1]. Czy zatem kontekst filozoficzny może być atrakcyjny dla muzycznych hermeneutów? Moim zdaniem tak, o czym przekonują prace, w których wykorzystano koncepcje filozoficzne do interpretowania twórczości muzycznej. Wystarczy spojrzeć na doświadczenia polskich autorów, aby zobaczyć jak fascynująca i różnorodna może to być działalność. Dla przykładu Bohdana Pocieja metoda „spojrzeń z daleka" – odsłaniając ogólne pokrewieństwa filozofii i muzyki wykorzystuje elementy systemów filozoficznych do interpretacji stylu (języka twórczego) kompozytorów (np. Leibniz i Bach). Koncentruje się on także na porównaniu roli i wagi dzieł kompozytorów i filozofów w kulturze omawianych epok (np. Husserl i Schönberg) albo, pytając o sens i znaczenie muzyki, używa kategorii filozoficznych (np. Mahler czytany poprzez myśl romantyczną: Novalisa, Fichtego, Schopenhauera)[2]. Dla odmiany – Krzysztof Szwajgier „spogląda z bliska", tzn. poszczególne utwory komentuje w odniesieniu do tkwiących w nich idei filozoficznych (np. *Structures Ia* Pierre'a Bouleza interpretuje w perspektywie egzystencjalistycznej, a *quasi una sinfonietta* Pawła Szymańskiego – postmodernistycznej).

Należałoby zapytać jeszcze o cel filozoficznego odczytywania muzyki. W tym miejscu warto przypomnieć użyteczne rozróżnienie, którego dokonał wspomniany już Michał Paweł Markowski – wybitny eseista, tłumacz i teoretyk literatury. W *Postsciptum* do książki o Derridzie pisze o dwóch modelach interpretacji tekstu: „pieczołowitej egzegezie" oraz „demonicznym użyciu". Zadaniem tej pierwszej jest „starannie odseparować niewłaściwe rozumienie znaczeń od właściwego"[3], a wiąże się z ograniczoną swobodą interpretacji, druga zaś ma za cel „uwolnić żywotność i pozwolić tekstowi przeżyć w odmiennych, niż to przewidział jego autor, warunkach"[4], jedynym zaś kryterium oceny takiej działalności jest jej skuteczność, mierzona ilością przekonanych czytelników. Moim zdaniem w szereg „demonicznych użyć" wpisują się także filozoficzne próby interpretacji muzyki. I to nie tylko z racji częstego pomijania intencji autora, ale przede wszystkim dlatego, że narzędzia filozoficzne pomagają w nieskrępowanej, a więc twórczej i odkrywczej refleksji nad muzycznymi arcydziełami. Dzięki ich użyciu poszerzamy nasze spojrzenie na działalność artystów, sprawiamy, że muzyka zaskakuje i zmusza do przemyślenia jej na nowo. Wydaje mi się też, że odnalezienie adekwatnego kontekstu filozoficznego ułatwia proces rozumienia utworów muzycznych (gdyż, co oczywiste, to paradygmat rozumienia, a nie poznania, przyświeca aktywności hermeneutycznej tego typu). O jakości takich interpretacji rozstrzygać będą Czytelnicy, gdy zaakceptują wizję autora komentarza i własne rozumienie słuchanej muzyki rozszerzą o jego intuicje.

Wzniosłość dźwięków

Niezwykle piękne początkowe takty *Holzwege* Tomasza Sikorskiego: pulsująca partia smyczków i „rzucane" na nią brzmienia instrumentów dętych, a wszystko to razem tworzące nastrój tragizmu i trwogi. Przyjemność przemieszana z bólem. To wewnętrznie sprzeczne uczucie, od dawna rozpoznane i opisane na gruncie estetyki, nazwane zostało wzniosłością. Kategoria ta powróciła ostatnio do refleksji o sztuce za sprawą czołowego francuskiego postmodernisty Jeana-François Lyotarda, który uczynił ją centralnym pojęciem swojej koncepcji – zresztą nie tylko estetycznej, gdyż, jak pisze Grzegorz Dziamski: „pojęcie »wzniosłości« pozwoliło Lyotardowi przepracować tradycję nowoczesnej, europejskiej estetyki, a zarazem pokazać, że cała ponowoczesność jest takim samym wysiłkiem powtórnego przemyślenia nowoczesności"[5]. Wypada krótko przypomnieć, że geneza pojęcia związana jest z pochodzącym z I wieku n.e. retorycznym traktatem *Peri Hypsous* autorstwa Pseudo-Longinusa. Zapomniane przez wieki dzieło pod koniec XVII wieku zostaje przetłumaczone na francuski przez Nicolasa Boileau-Despreaux. Lecz dopiero w następnym stuleciu wzniosłość staje się głównym (obok piękna) przedmiotem dociekań – w roku 1757 pisał o niej Edmund Burke (*O pochodzeniu idei wzniosłości i piękna*) a także Immanuel Kant *Krytyce władzy sądzenia* (1791). A od lat 80. XX wieku dzięki Lyotardowskiej reinterpretacji termin ten powrócił na dobre do współczesnej myśli filozoficznej.

Mam nadzieję, że kategoria ta pozwoli odnaleźć nowy, nieodkryty jeszcze aspekt muzyki Tomasza Sikorskiego – zapoznanego, acz wybitnego kompozytora. Interpretując twórczość Sikorskiego, dotychczasowi komentatorzy wskazywali przede wszystkim na pesymistyczną aurę utworów oraz podkreślali liczne literackie i filozoficzne inspiracje. W swoich kompozycjach nawiązywał przecież do Martina Heideggera (*Holzwege*), Sørena Kierkegaarda (*Choroba na śmierć*), Fryderyka Nieztschego (*La notte*), Jamesa Joyce'a (*Struny w ziemi*), Jorge Luisa Borgesa (*Ommagio..., Dario 87*), Franza Kafki (*Milczenie syren, Widok z okna...*) czy Samuela Becketta (*W dali ptak*). I już tylko ten krótki przegląd nazwisk uzmysławia, że spotykamy kompozytora wyjątkowego. Nazywa się też często Tomasza Sikorskiego „pierwszym polskim minimalistą", choć etykieta ta – moim zdaniem – więcej zaciemnia niż wyjaśnia, gdyż odsyła nas do tradycji amerykańskiej *minimal art*, a z tą jego twórczość niewiele ma wspólnego. Wydaje mi się także, że minimalizm jego kompozycji można spróbować uzasadnić właśnie w kontekście wzniosłości, a nie wyłącznie inspiracją muzyką innych kompozytorów.

Kant i Lyotard a Sikorski

W moim szkicu skoncentruję się na muzyce fortepianowej Sikorskiego (przede wszystkim *Listening Music, Hymnos, Widok z okna oglądany w roztargnieniu*) oraz *Samotności dźwięków* na taśmę z roku 1975. Zaś filozoficznym kontrapunktem będzie tekst Lyotarda – *Wzniosłość i awanagarda* oraz rozdział z książki Grzegorza Dziamskiego, który przedstawia myśli autora *Kondycji ponowoczesnej*. Wypada jeszcze stwierdzić, że oprócz znaczącego zainteresowania filozofią współczesną oraz wyjazdów autora *Homofonii* na stypendia do Paryża i Nowego Yorku, nie potrafię przedstawić przesłanek przemawiających za stwierdzeniem, że mógł on świadomie w swoich dziełach nawiązywać do kategorii wzniosłości.

W pierwszym spojrzeniu na muzykę Sikorskiego chciałbym wykorzystać Kantowskie rozumienie kategorii wzniosłości, wzbogacone komentarzem Lyotarda. Uczucie wzniosłości rodzi się z konfliktu władzy rozumu i władzy wyobraźni. Każde przedstawienie idei rozumu (np. całości, nieskończoności) zawsze jest niepełne, niewłaściwe. „Rodzi się tu bowiem pewne odczucie nieadekwatności wyobraźni do idei całości, aby móc ją sobie unaoczniająco przedstawić; wyobraźnia osiąga tu swe maksimum, a usiłując je przekroczyć, pogrąża się znowu w sobie samej, co wprowadza ją w stan jakiegoś pełnego wzruszeń upodobania"[6]. Z konfliktu tego rodzi się sprzeczne uczucie przyjemności i bólu. Chociaż Kant uważał, że wzniosłe uczucia wywołać może jedynie przyroda, to Lyotard odwołuje się do tej kategorii myśląc o sztuce. Uczyńmy podobnie pytając o idee, które Tomasz Sikorski pragnie przedstawić w swoich utworach. Spróbuję więc wskazać na kategorie egzystencjalne związane z ludzką kondycją[7] (rozszerzając w ten sposób zakres idei rozumu (nie)możliwych do reprezentacji).

Muzyka Tomasza Sikorskiego to niezwykle szczera opowieść o jego byciu-w-świecie, samotności, trwodze, trosce, nicości i przemijającym czasie. Jego twórczość fortepianowa to przykład tragicznej dialektyki: imperatywu autentycznego wyrażenia samego siebie w muzyce, bezustannego poszukiwania warunków reprezentacji własnego „ja" w zderzeniu z rzeczywistością konkretyzacji, niemożliwej do pokonania bariery nieprzyjaznej materii dźwiękowej. Poczucie niedosytu, wściekłości (zakończenie *Hymnos*!), gdyż każda próba zawsze okazuje się niepełna i niewystarczająca. Kolejne podejścia – niemal obsesyjnie powracające muzyczne struktury, motywy powtarzane bez końca, nieustanne echa – to wszystko bez wyraźnego początku i zakończenia; nagle wyłaniający się z ciszy proces, który w ciszę się zapada („Nie chcę, żeby utwór miał początek, środek i koniec"[8]). Ale z drugiej strony – muzyka krystalicznie czysta, kontemplacja kolejno przemijających brzmień, poszukiwanie najwłaściwszego akordu, dźwięku. Niespotykana wrażliwość na sonorystyczny niuans. Piękno brzmiących dźwięków i ból niespełnionego (niemożliwego) przedstawienia. Uczucie wzniosłości o wyraźnie melancholijnym charakterze.

Przypomnijmy, że Lyotard wyróżnił dwie jej tonacje: melancholijną i eksperymentalną. Ta pierwsza podkreśla bezradność zmysłów przy próbie adekwatnej reprezentacji idei rozumu, druga zaś kładzie nacisk na umiejętność rozumu, który potrafi przekraczać zmysłowe ograniczenia. Sztuka modernistyczna (m.in. Malewicz, de Chirico) związana jest z pierwszą tonacją, a sztuka awangardowa (m.in.: Picasso, Duchamp) z drugą. Do tej nawiązuje także sztuka postmodernistyczna, która afirmuje radość eksperymentowania. Twórczość Tomasza Sikorskiego w mojej interpretacji wpisuje się zdecydowanie w tradycję sztuki modernistycznej próbującej wyrazić niewyrażalne, a jako swego rodzaju „pocieszenie" oferuje paletę subtelnych brzmień.

Czy zdarza się?

Wzniosłym utworem jest też *Samotność dźwięków* – ale ujawnia się tu inny wymiar wzniosłości. Lyotard, podejmując na nowo tę ideę, nawiązuje nie tylko do Kanta (i do konfliktu rozumu i zmysłów), ale także (a w tekście *Wzniosłość i awangarda* przede wszystkim) do wspomnianej już książki Edmunda Burke'a. Definiuje on wzniosłość jako uczucie rodzące się z lęku przed wielkim zagrożeniem, które ostatecznie mija, ale pozostawia ulgę (*delight*); inaczej mówiąc, jest to uczucie szczęśliwie przeżytej grozy (np. doświadczenie burzy). Autor *Postmodernizmu dla dzieci* w swoim tekście łączy tak rozumiane uczucie wzniosłości z twórczością amerykańskiego malarza Barnetta Newmana. Jego skrajnie minimalistyczne, płaskie, często monochromatycze obrazy zmuszają do namysłu nad kwestią zdarzenia, zapytania o to, „czy zdarza się?" Lyotard w związku z Newmanem pisze o możliwości „że nic się nie zdarza, że brakuje kolorów, form czy dźwięków, że to zdanie jest ostatnim, że chleb nie jest codzienny.(...) Wzniosłość zostaje wzbudzona przez groźbę, iż nic więcej się nie zdarzy", a dalej „tym, co przeraża, jest to, że »zdarza się« nie zdarza się, przestaje się zdarzać"[9].

Samotność dźwięków[10] Sikorskiego na taśmę magnetofonową zrealizowana została podczas pobytu kompozytora na stypendium w Ośrodku Muzyki Elektronicznej Columbia-Princeton w Nowym Yorku. W mieście, w którym sześć lat wcześniej umiera Barnett Newman. Dwadzieścia dwie minuty muzyki skrajnie zredukowanej. Wielkie, linearne płaszczyzny przepływających dźwięków, bez jakichkolwiek muzycznych zdarzeń, które, według słów Bohdana Pocieja, są miarą muzycznego czasu.[11] Muzyka Sikorskiego balansuje więc na granicy nicości, której znakiem w muzyce jest cisza. („Wzniosłość mogła bowiem przyjmować nieprzewidziane przez poetykę i retorykę formy, formy najprostsze, najskromniejsze aż do zupełnego milczenia włącznie"[12].) Istnieje realna groźba, że nic więcej się nie zdarzy. Trwogę powoduje u słuchacza lęk przed odebraniem mu muzyki, dźwięków; przeraża go ewentualność ciszy. A jednak *zdarza się*; dźwięki w swej ograniczonej formie płyną dalej – „sztuka, oddalając zagrożenie, dostarcza przyjemności płynącej z ulgi, z *delight*. Dzięki niej duszy przywrócony zostaje ruch między życiem a śmiercią, a ruch ten jest jej zdrowiem i jej życiem.(...) Wstrząsem *par excellance* jest to, że (coś) »zdarza się« zamiast niczego"[13].

Przedziwna transcendencja dźwiękowej tkanki utworów jest najbardziej fascynującym wymiarem muzyki Tomasza Sikorskiego. Utwory, w których redukcja wartości artystycznych nigdy nie odbywa się kosztem wartości estetycznych i metafizycznych[14]. Muzyka, która, zachowując swoje znaczenie w obrębie sztuki, zdecydowania wykracza poza artystyczny świat i próbuje sięgnąć spraw istotnych, najważniejszych – kwestii ludzkiego bycia. Jeszcze raz głos Grzegorza Dziamskiego, który, komentując obraz Newmana, oddaje mimochodem – moim zdaniem – istotę muzyki Tomasza Sikorskiego: „Widz staje tu przed pustką, która niczego nie przedstawia, niczego nie ukazuje. Nie ma tu nadawcy, który chciałby coś pokazać albo o czymś opowiedzieć. Staje przed niewidzialnym, aby wsłuchać się we własne przeznaczenie"[15].

Sławomir Wieczorek

[1] M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 402.
[2] Por. skrypt jego audycji *Muzyka w sferze myśli* dostępny na stronie www.radio.com.pl/dwojka
[3] M. P. Markowski, op. cit., s. 406.
[4] Ibidem, s. 405.
[5] G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 148.
[6] I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałecki, Warszawa 1964, s. 133.
[7] O muzycznej reprezentacji filozoficznego egzystencjalizmu pisze też Krzysztof Szwajgier – por. Krzysztof Guczalski (red.), *Filozofia muzyki. Studia*, Kraków 2003, s. 122-125. Ciekawym zadaniem wydaje się porównanie prób Bouleza i Sikorskiego. Może dopiero na tle fortepianowych *Struktur* tego pierwszego (i ich hermeneutycznej interpretacji autorstwa K. Szwajgiera) wyraźnie widać wzniosły wymiar dzieła Tomasza Sikorskiego.
[8] Wypowiedź kompozytora zamieszczona w *Książce programowej Festiwalu „Warszawska Jesień" 2001*, s. 195.
[9] J. F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, w: „Teksty Drugie", nr 2/3 1996, s.181.
[10] Wypowiedź autora o genezie kompozycji na stronie: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_sikorski_tomasz
[11] B. Pociej, *Idea, dźwięk, forma*, Kraków 1972, s. 202.
[12] G. Dziamski, op. cit., s. 150.
[13] J. F. Lyotard, op. cit, s. 182-183.
[14] Rozróżnienie wartości artystycznych, estetycznych i metafizycznych za Romanen Ingardenem.
[15] G. Dziamski, op. cit., s. 158-159.

punktu widzenia znacznie istotniejszą od mających miejsce w tym samym czasie i równie często przywoływanych działań Manfreda Schoofa, Johna Stevensa, a może nawet AMM. Jest to zapis dziesięciominutowej wersji znanego standardu Johna Coltrane'a *Miles Mode*. Relacjom między muzykami podczas tych dziesięciu minut można by poświęcić osobny tekst, wspomnę więc tylko o kluczowej roli Baileya. Zasadniczo była ona prosta: akordy. Cały przełom polega na tym, że to, kiedy będzie grał kolejne, zależy tylko od niego, nie jest również określone ani dla Oxleya, ani dla Bryarsa. To panowanie Baileya nad czasem uniemożliwiało płynny rozwój tematu, równocześnie zmuszając resztę do grania. To, czy mieli jakiś plan, coś do zrobienia – nie miało żadnego znaczenia. Mieli grać. Nie wiedzieli co i nie mieli żadnej bezpiecznej perspektywy, że – dajmy na to – przez najbliższe kilka sekund można coś zbudować, bo Bailey mógł zagrać kolejny akord w każdym momencie, a dla nich oznaczałoby to konieczność zmiany. Jednak przełomowość tej płyty polega na tym, że tego dość sztucznego konceptu potem nikt już nie potrzebował.

Sesja nagraniowa Josepha Holbrooke'a, a przede wszystkim działalność bodaj najważniejszej dla brytyjskiego *free improv* postaci, którą był John Stevens, jest czasem postrzegana jako źródło podstawowej dyrektywy muzyki improwizowanej, jaką jest wzajemne *słuchanie się* na scenie. Stevens w połowie lat 60. ograniczył nawet swój zestaw perkusyjny, ponieważ nie słyszał, co grają inni (pierwszy nagrany materiał ze zredukowaną perkusją to jego duet z Evanem Parkerem, *Summer 1967*). I nie jest to tylko dyrektywa etyczna dla muzyków („słuchaj, co gra bliźni"), ale i poznawcza dla słuchacza („słuchaj, czy się słuchają, bo jak nie słyszysz, że się słuchają to znaczy, że to zła improwizacja"). Nie wszyscy jednak traktują tą zasadę bardzo dosłownie i stoi też pod znakiem zapytania, jakie dokładnie znaczenie dla gry Stevensa miało to, co grali inni. Joe Giardullo na przykład uważa, że nie tyle należy słuchać tego, co inni grają (tym bardziej, że często graniczy to z niemożliwością, na przykład ze względu na warunki akustyczne czy wielkość składu), ile szanować sam fakt, że grają. Tak jak zapewne szanują podczas wspólnej improwizacji to, że grają Fred Frith i Evelyn Glennie. Gitarzysta i głuchoniema perkusistka.

Swoją drogą, warto na marginesie wspomnieć, że temat ten pobrzmiewa w – dość agresywnej zresztą – dyskusji, jaką toczą aktualnie Keith Rowe i Eddie Prévost – niedawni przyjaciele z AMM, którzy ostatni koncert tria zdecydowali się podzielić na dwa sety: w pierwszym Rowe zagrał solo; w drugim Prévost w duecie z Johnem Tilburym. Prévost – rozwijając w swej nowej książce *Minute Particulars* przekonania zawarte we wcześniejszym i właściwie już klasycznym *No Sound Is Innocent* – twierdzi, że podstawowym obowiązkiem muzyka na scenie jest nie tylko słuchanie innych, ale przede wszystkim tworzenie – w dialogicznej z nimi relacji – znaczącej całości. Rowe, dla odmiany, uważa taki dialog co najwyżej za pozostałość burżuazyjnych mrzonek o publicznej sferze wolnej wymiany poglądów. Ale nie tylko o politykę tutaj chodzi. Gilles Deleuze mówił kiedyś, że XX wiek doświadcza w muzyce czegoś, co można nazwać czasem nie-pulsacyjnym, w odróżnieniu od pulsacyjnego. Ten drugi opisywał następująco: „Tak długo, jak długo można uchwycić formę dźwiękową uwikłaną w wewnętrzne właściwości, forma ta podległa będzie rozwojowi, dzięki któremu dokonywała się będzie transformacja w inną formę. Albo forma ta wchodziła będzie w relację; będzie łączyła się z innymi formami. I tutaj właśnie należy szukać pulsacyjności czasu. Dlatego właśnie drugą z właściwości czasu pulsacyjnego jest temporalność rozwijającej się formy".[7] Rowe, Giardullo, Bailey, Bresson i – jak mi się zdaje – przedstawiciele radykalnie pojętej muzyki improwizowanej przyjmują inną perspektywę. Nie-pulsacyjną. Taką, w której czas jest zawsze przeszły i dokonany..

Nie styl, nie metoda, nie słuchanie się nawzajem, nie rozwijanie formy, nie planowanie niczego z góry. O co chodzi? Czasem się mówi, że prędzej czy później każdy muzyk improwizujący zacznie wartościować. Jeśli w trakcie grania ma na to za mało czasu – zrobi to później, gdy będzie musiał dokonać selekcji materiału na płytę. Wybierze, rozstrzygając tym samym, co jest lepsze, a co gorsze. Wróci kwestia stylu, spójności formy, słuchania się nawzajem. I tak dalej. Nie umiem sobie wyobrazić lepszego podsumowania niż zacytowanie tego, co powiedział w ramach panelu Frith: „Ja nigdy nie WIEM, czy materiał jest wystarczająco dobry, żeby zrobić z niego płytę". Tutaj nie chodzi o gust i o to, że każdy ma inny, więc nie dyskutujmy. Do tego, żeby wydać płytę – podobnie jak do tego, żeby jej słuchać – nie jest potrzebny dodatkowy argument (łącznie z gustem) poza tym, że się to *robi*. Lub nie.

[1] Trudno zliczyć wszystkie te festiwale. Jednak nie ma chyba miesiąca, w którym nie znaleźlibyśmy w Europie jakiegoś festiwalu z *free improvised music* w podtytule. Tych kilka najbardziej szacownych to Total Music Meeting w Berlinie, Freedom of the City w Londynie, Taktlos w Zurychu, Kaleidophon w Urlichsbergu czy Konfrontationen w Nickelsdorfie.

[2] Znów: można by wymieniać długo. Free Music Production wraz z allll, Intakt, Incus, Emanem wraz z Psi, Matchless, Potlatch, Random Acoustic może nawet Sofa czy Rastascan, ale zapewne nie Erstwhile, Grob, Touch czy Charizma bo to już „nowa muzyka improwizowana".

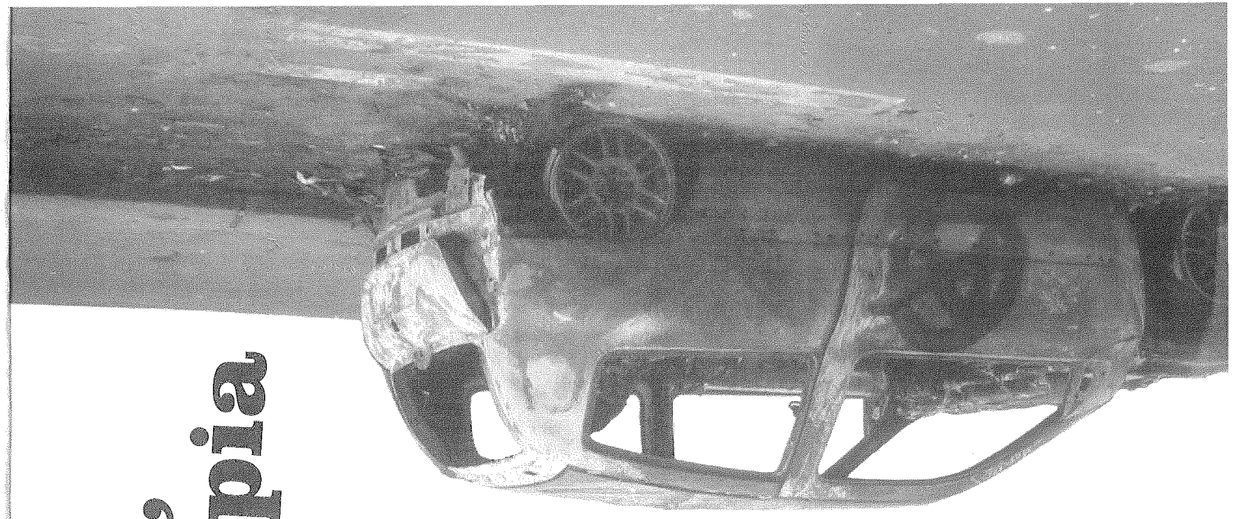
[3] Reprezentując ten pogląd, można być naturalnie mniej lub bardziej życzliwym lub po prostu mniej lub bardziej rzeczowym. Dla porządku przynajmniej należy zauważyć, że owo klasyczne *free improv* nie ma jednak jednolitego charakteru. Nawet z tak prostych powodów jak geopolityka. Tony Oxley na przykład uważa, że są przynajmniej trzy sceny *free improv*. Niemiecko-holenderska, która zawsze – jego zdaniem – najmocniej związana była z jazzem, a której początki to działalność Manfreda Schoofa, Gerda Dudka, Buschi Niebergalla, Petera Brötzmanna, Alexandra von Schlippenbacha, Petera Kowalda oraz Hana Benninka i Mishy Mengelberga (o których Steve Beresford powiedział kiedyś, że to dzięki nim tulipany i wiatraki są dopiero na trzecim i czwartym miejscu w jego skojarzeniach z Holandią...); francusko-szwajcarska, bliska teatrowi, z takimi muzykami jak Irène Schweizer, Pierre Favre, Jac Berrocal, oraz brytyjska, najbardziej free, która wiąże się z działalnością Johna Stevensa, Paula Rutherforda, Trevora Wattsa, Dereka Baileya, Evana Parkera oraz AMM, a także, o czym się często zapomina, Kenny'ego Wheelera i Dave'a Hollanda. Oczywiście, jak do każdej klasyfikacji, tak i do tej można mieć zastrzeżenia. A co z Austrią? Gdzie Włochy? I tak dalej. Można też pytać, czy nie ma przypadkiem większej ilości scen? Co z Portugalią i Ernesto oraz Guilherme Rodriguesami czy Manuelem Mota? Co ze sceną improwizacji nie-jazzowej w Stanach Zjednoczonych z takimi muzykami jak Damon Smith, Ronit Kirchmann, Jerome Bryerton, Anne LaBaron? Co z Wiedniem – poza Christianem Fenneszem, Martinem Siewartem czy Dieb13 cały czas tworzą tam Werner Dafeldecker, Burkhard Stangl, Franz Hautzinger, Manon Liu Winter czy Josef Novotny [patrz też: przegląd Jacka Skolimowskiego, s. 17 – przyp.red.]. Czy to jeszcze *free improv* czy już improwizacja elektroakustyczna à la onkyo? A może jeszcze coś innego?

[4] Na marginesie można zauważyć, że *free improv* jest bardzo blisko związane z czymś, co Bertram Turetzky nazywa emancypacją instrumentalisty, a Bob Ostertag jego indywidualizacją, a zatem ze zjawiskiem, z którym, według Ostertaga, nie mogli sobie poradzić kompozytorzy – tzw. „rozszerzone techniki instrumentalne" i ich zindywidualizowanie stawiały według niego kompozytora z góry na przegranej pozycji, ponieważ graniczy z niemożliwością pełne poznanie ich bogactwa (nie mówiąc już o setkach indywidualnych konwencji zapisu). Czy to jest historyczno-społeczna geneza *free improv*?

[5] Ma to swój wymiar bardzo konkretny: muzycy improwizujący często bywają bardzo dogmatyczni w tym, że nie chcą wiedzieć nic o muzykach, z którymi mają zagrać po raz pierwszy. Nie chcą prób, nie chcą rozmów. Chcą spotkać się z nimi dopiero na scenie. To, jaki mają styl i co akurat zaplanowali sobie uzyskać – to wszystko nie ma specjalnego znaczenia. Czy można planować koncert z kimś, o kim nie wie się nic, poza tym, że będzie się z nim grało koncert? Na tym, zdaje się, polega *spotkanie* na scenie.

[6] Znów na marginesie: ta perspektywa czasowa oznacza jeszcze jedno. Często krytykuje się muzyka improwizującego za to, że gra ciągle *to samo*; że z góry można powiedzieć, co będzie grał. To bardzo charakterystyczne: mówi się „złapałem go: mówi, że jest *free* a jednak ciągle gra to samo. A ja z góry wiedziałem". To nieporozumienie. Nie trzeba być specjalnie bystrym, żeby przewidzieć gitarowy styl gry Baileya na kolejnym koncercie. Ktoś, kto mówi takie rzeczy, kompletnie nie rozumie przewartościowania, jakie niesie ze sobą improwizacja i najlepiej, żeby zmienił temat na kwestię stylu. To, co robi Bailey, staje się interesujące dopiero, jeśli zapomnimy o jego stylu. Nie trzeba chodzić na każdy jego koncert i kolekcjonować wszystkie jego płyty, żeby interesować się tym, *co robi*.

[7] Tekst zawarty na www.uam.es/ra/sin/pensamiento/deleuze/index.htm



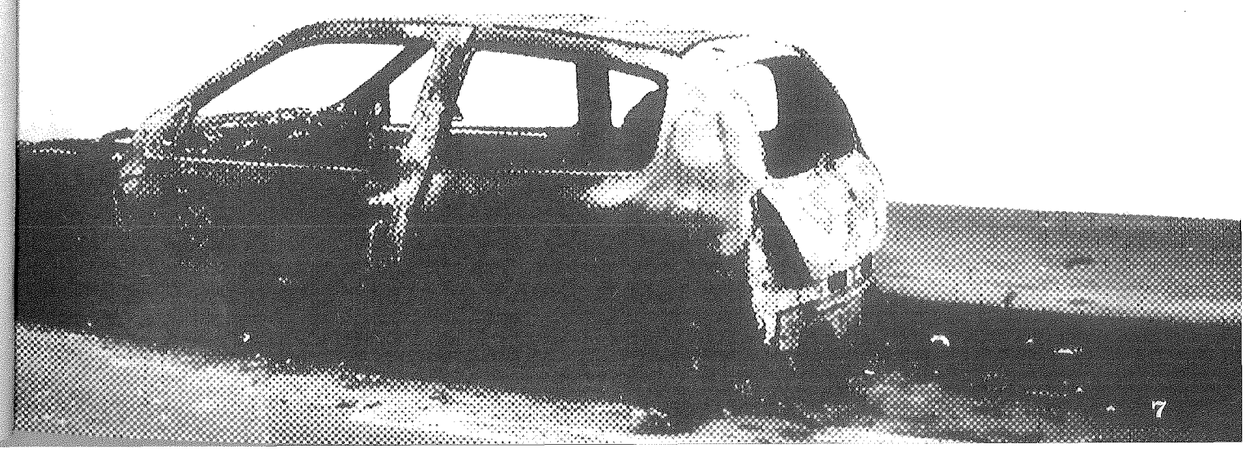
Improwizacja, anarchia, utopia

O ideowym zapleczu *freely improvised music*

Improwizatorzy chętnie sięgają w wywiadach i tytułach swych utworów po pojęcia takie, jak „chaos", „anarchia" czy „utopia", traktując je nierzadko jako metafory aktu tworzenia czy nieskrępowanej ekspresji artystycznej, przywołują również przy tym konteksty mitologiczne oraz polityczne. Rzućmy okiem na kilka tego typu przykładów: *Yes yes the Anarchy* (Peter Kowald), *Jazz on Chaos* (Jacques Berrocal), *Cosmic Chaos* (Sun Ra), *Drawing Close, Attuning: The Respective Signs of Order and Chaos* (Derek Bailey, Keiji Haino), *Organized Chaos* (Peter Brötzmann), *Peace and Pipe Utopia* (Hans Reichel). Zarazem zaś improwizacja staje się zazwyczaj czymś więcej niż tylko środkiem ekspresji twórczej. Wszak amerykański free jazz był także wehikułem wyzwolonej, czarnej duchowości, poszukującej swych korzeni i nowego, uniwersalnego wymiaru, a europejska *free improvisation* miała stać się równocześnie instrumentem krytyki estetycznej, politycznej i społecznej, wyrażanej poprzez artystyczny nonkonformizm. Czy te szczególne skłonności mogą świadczyć o jakichś utajonych powinowactwach improwizacji ze sferą twórczej i anarchistycznej utopii?

I. Improwizacja, czyli droga

Twórcy wywodzący się ze sceny *free improvisation* bardzo wyraźnie i stanowczo podkreślają odrębność swej propozycji artystycznej w stosunku do innych obszarów muzyki, nierzadko także i tej, która kojarzona jest z improwizacją traktowaną jako podstawowy środek ekspresji. Wspomnijmy tylko, iż legendarny gitarzysta-improwizator, a zarazem teoretyk, autor programowej pracy *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Derek Bailey, powiedział niegdyś dobitnie: „Muzyka swobodnie improwizowana [ang. *freely improvised music*] nie jest tym samym, co muzyka zawierająca improwizację". Teza Baileya jest w istocie prosta: choć każdy niemal rodzaj muzyki zawiera mniej lub bardziej istotne elementy improwizacji (by wspomnieć jazz czy muzykę ludową), to jednak nie o każdej muzyce można powiedzieć, iż powstaje w wyniku improwizacji, a więc aktu spontanicznej kreacji. W podobnym duchu wypowiadał się Evan Parker – wybitny saksofonista i zarazem autor szkicu *Man & Machine*, w którym rozpatruje improwizację jako metodę kompozycji. *Free improvisation* sytuuje się więc



w opozycji względem muzyki klasycznej – jako skodyfikowanej i dopuszczającej improwizację tylko w określonych sytuacjach (choć kompozytorzy i wykonawcy, od Bacha przez Chopina po Rubinsteina, byli zazwyczaj równocześnie świetnymi improwizatorami – dopiero w XX wieku nastąpiło rozdzielenie tych postaw) oraz wobec jazzu, traktującego improwizację w sposób funkcjonalny (choć to muzycy jazzowi, jak Benny Goodman czy Charlie Parker uznali ją za podstawę tworzenia).

Czym w takim razie jest sama *free improvisation*? Jaki jest jej program, założenia, cechy swoiste? I czy w istocie obejmuje wyłącznie płaszczyznę działań artystycznych, czy też sięga głębiej, ku ideologii pozaestetycznej? Aby odnieść się w sposób kompetentny do tak złożonego zjawiska, trzeba najpierw spróbować je zdefiniować. Można bez większego ryzyka stwierdzić, że improwizowanie jest skłonnością przyrodzoną każdemu artyście, choć nie wszyscy twórcy sięgają po tę możliwość w jednakowym stopniu, traktując ją bądź jako fundament swej działalności, bądź też jako jeden z jej elementów, uzupełnienie czy ozdobnik. Improwizacja zaspokaja głęboką potrzebę spontanicznej, nieskrępowanej ekspresji, jej istotą jest zaś, mówiąc najprościej, tworzenie „na gorąco", niezaplanowane i podejmowane zwykle w bezpośrednim kontakcie z odbiorcami. Zwyczajowo przeciwstawia się improwizację kompozycji. Ta pierwsza ma być dziedziną anarchicznej wręcz swobody twórczej, druga – domeną ładu i konsekwentnej realizacji artystycznego zamierzenia. Choć, przyznajmy, druga połowa XX wieku przyniosła afirmację postaw, które znoszą wyrazistą opozycję „komponowania" i „improwizowania". Promowana konsekwentnie przez artystów takich jak Terry Riley, La Monte Young czy Henry Flynt wizja „komponującego wykonawcy", idea „improwizującego kompozytora", zaproponowana przez Moondoga (przenoszącego improwizację na poziom konceptualny), a także projekty „nadzorowanej i kontrolowanej improwizacji" realizowane przez Johna Zorna i Lawrence'a D. „Butcha" Morrisa, to tylko najdobitniejsze przykłady tego zjawiska. Improwizacja, i to nawet ta „wyzwolona", podlega oczywiście pewnym ograniczeniom, które wynikają choćby z możliwości tworzywa, technicznej biegłości twórcy, jego temperamentu czy wreszcie przyjętej przezeń konwencji. Określają ją także, w pewnym stopniu, kontekst kulturowy i historyczny. Należy ona jednak do najszerzej rozpowszechnionych elementów języka sztuki, występując w niemal wszystkich jej dziedzinach, od literatury ustnej po jazz, *action painting*, performance i happening.

Adam Wolański w swym *Słowniku terminów muzyki rozrywkowej* zauważa, iż w jazzie improwizacje są to „wariacje ornamentalne, wprowadzane do utworu w czasie jego wykonywania"[1]. Jest to więc zaledwie ornament obudowujący temat, będący podstawą kompozycji, podczas gdy we *freely improvised music* improwizacja jest istotą tworzenia, działaniem spontanicznym, natychmiastowym, nieodwracalnym i rodzącym się w wyniku interakcji między muzykami, publicznością, otoczeniem, etc. Stąd też twórcy związani z kręgiem *free improvisation* pragnęli przede wszystkim realizować wizję, nieskrępowanej żadnymi konwencjonalnymi ograniczeniami, ekspresji twórczej, która miała stać się wyzwaniem dla skostniałych norm awangardy akademickiej oraz daleko posuniętej komercjalizacji jazzu.

Zdaniem jednego z najważniejszych twórców *freely improvised music*, kontrabasisty Petera Kowalda, improwizowanie może mieć wymiar dwojaki: narracyjny (np. melodyczny), którego istotą jest „opowiadanie historii" oraz nienarracyjny (tj. abstrakcyjny), polegający na „odkrywaniu dźwięków w ich strukturalnym kontekście". On sam, jako praktyk, opowiadał się zawsze za „snuciem opowieści", choć, jak przyznawał, zwykle była to „mała narracja, po której następuje kolejna mała narracja, mała historia i potem następna". Jest to jednak przede wszystkim kwestia wyboru, umiejętności czy wreszcie temperamentu improwizatora: „Ja czuję, że mam wiele małych narracji do opowiedzenia, wiele małych rzeczy do przekazania; one mogą się urwać w pewnym momencie opowiadania, mogą się po prostu skończyć, zanim jeszcze staną się interesujące"[2].

Improwizacja bywa przeciwstawiana nie tylko kompozycji, równie często powracają opozycje: „inwencja – konwencja" oraz „intuicja – erudycja", przy czym w obu przypadkach drugi człon zestawienia nacechowany jest negatywnie. Naczelnym postulatem „swobodnej improwizacji" jest bowiem sprzeciw wobec działań wyuczonych, pozbawionych spontaniczności. W estetykę *freely improvised music* wpisana jest fundamentalna niezgoda na sytuację, w której „eksperymentalne, bardziej lub mniej świadome reakcje przekształcają się w nawyki"[3]. W jazzie nierzadko dochodzi bowiem do zastąpienia improwizacji rutyną, czyli naśladowaniem gotowych formuł „improwizowania". W ten sposób oryginalność przekazu zostaje ostatecznie odrzucona na rzecz rzetelności oraz standardu (utożsamianego niekiedy z „jakością") wykonania. Improwizowanie wiąże się wszak nieodmiennie z ryzykiem błądzenia. Artysta, opierając się w znacznym stopniu tyleż na doświadczeniu czy biegłości technicznej, co i na metodzie prób i błędów, wytycza nowe szlaki, które mogą się przecież okazać ścieżkami wiodącymi donikąd.

Zacytujmy tutaj fragment artykułu Chrisa Cutlera: „Budowa instrumentu oraz historyczny kontekst kulturowy jego użycia pozostawiły po sobie głębokie ślady, po których posuwają się palce wykonawcy. Ślady te są również przyczyną powstania utartych »ścieżek« w synapsach jego mózgu . W wyniku prób, czyli utrwalania owych śladów i ścieżek, dany muzyk może dojść do przekonania, iż osiąga mistrzostwo na swoim instrumencie, że opanowuje technikę gry, a tym samym instrument. W rzeczywistości zacieśnia on jedynie pęta swojego zniewolenia"[4]. W oczach improwizatorów wszelka konwencja zmienia się w sposób nieunikniony w formę opresji, uniemożliwiającej swobodę tworzenia. W tej sytuacji dla *free improvisation* wartością nadrzędną staje się intuicja, umożliwiająca nieortodoksyjne i „naiwne" podejście do instrumentu, artykulacji czy brzmienia, owocujące często także innowacjami w zakresie technik wykonawczych czy nawet konstrukcji instrumentów muzycznych (*vide*: Hans Reichel i jego daxofon).

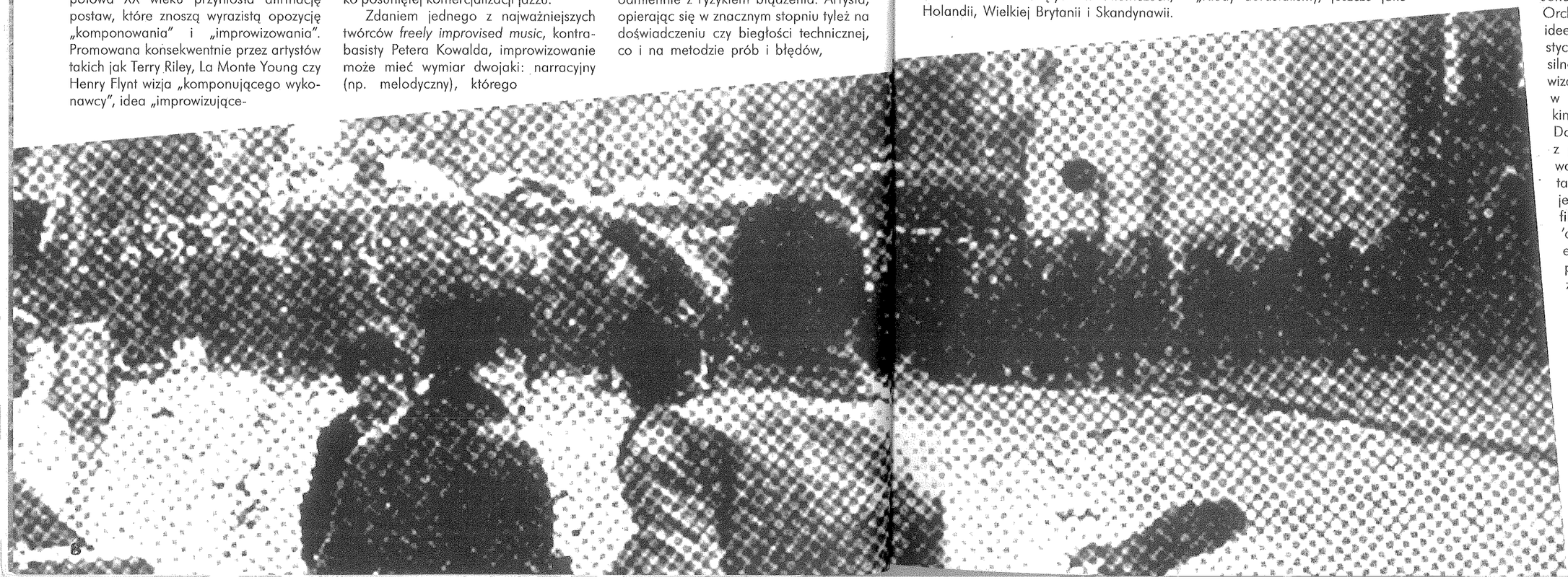
II. Anarchia, czyli sprzeciw

Free improvisation rodziła się w określonym kontekście historycznym i cywilizacyjnym, który w znacznym stopniu zdeterminował nie tylko jej oblicze estetyczne, ale też ideologiczne i światopoglądowe. Pierwsze próby świadomego grania *freely improvised music* miały miejsce w połowie lat sześćdziesiątych w Niemczech, Holandii, Wielkiej Brytanii i Skandynawii. Manfred Schoof Sextet, na bazie którego rozwinął się w roku 1966 improwizujący swobodnie big band Alexandra von Schlippenbacha – Globe Unity Orchestra, londyńska Jazz Composers Orchestra, combo Johna Stevensa – Spontaneous Music Ensemble (z Evanem Parkerem i Derekiem Baileyem) czy wreszcie eksperymentujący kolektyw AMM (oferujący melanż muzyki konkretnej ze stylistyką *noise*) – wszystko to były zwiastuny narodzin nowej wrażliwości estetycznej w łonie nieakademickiej awangardy. „Wyzwolona improwizacja" nie była jednak zjawiskiem pozbawionym precedensu – kontynuowała w pewnym stopniu doświadczenia amerykańskiego free jazzu i twórców takich, jak Ornette Coleman, John Coltrane, Albert Ayler czy Sun Ra. Improwizatorzy europejscy zaznaczali jednak swą programową od nich niezależność, lokując swe poczynania zdecydowanie poza kontekstem jazzowym, który stanowił z kolei stały punkt odniesienia dla ich amerykańskich kolegów.

O ile bowiem u Amerykanów dążenie do artystycznej niezawisłości było wyraźną manifestacją kulturowej odrębności i próbą upowszechnienia afroamerykańskiej "czarnej estetyki" (której celem było budzenie etnicznej świadomości), o tyle w przypadku improwizatorów europejskich motywacja nieograniczonej swobody twórczej, choć także wyrastająca ze sprzeciwu wobec dominującej tradycji, miała nieco inne korzenie. Także i tutaj sfera estetyczna przenikała się ze zjawiskami o podłożu społeczno-politycznym. Peter Kowald tak scharakteryzował przyczyny swego odejścia od tradycji muzycznej: „Kiedy dorastaliśmy, jeszcze jako dzieci, nie śpiewaliśmy piosenek. Hitler zabrał nam je wszystkie. Wszystkie nasze korzenie zostały zawłaszczone i faktycznie w ogóle ich nie mieliśmy. Można chyba powiedzieć, że każdy ciemnoskóry Amerykanin lubi bluesa i może mówić: oto moja tradycja. Ja byłem w innej sytuacji"[5].

W podobny sposób myślało w połowie lat 60. wielu europejskich improwizatorów z NRD (Günter Sommer), Holandii (Han Bennink), Belgii (Fred Van Hove), Grecji (Floros Floridis) czy Portugalii (Carlos Zingaro), których kraje przeżyły lub właśnie przeżywały flirt z totalitaryzmem. Porzucenie „skradzionej tradycji", estetycznej i politycznej zarazem, było więc jednoznaczne z poszukiwaniem nowych, wolnych od obciążeń historycznych i kulturowych środków ekspresji, gwarantujących swobodę twórczą.

Mogłoby się wydawać, iż w konserwatywnej Anglii te lewackie aspiracje improwizatorów były nieco mniej wyraziste. A jednak... Powołana do istnienia u schyłku lat 60. przez puzonistę Paula Rutherforda formacja Iskra 1903 odziedziczyła nazwę, wedle deklaracji lidera, po rosyjskiej gazecie marksistowskiej „Iskra", wydawanej od roku 1900 przez Lenina, zaś sam Rutherford swój znakomity album solowy zatytułował aluzyjnie *Dyskretna krzywda burżuazji*. Z formacją AMM współpracował natomiast przez dłuższy czas eksperymentujący kompozytor Cornelius Cardew, zdeklarowany maoista, autor krytycznej rozprawy *Stockhausen Serves Imperialism* i współtwórca Angielskiej Partii Marksistowsko-Leninowskiej oraz, wespół z innym muzykiem AMM, Jonem Tilburym – The Scratch Orchestra „przekształcającej idee maoistowskie w artystyczną praktykę"[6]. Bardzo silne były też związki improwizatorów z rozkwitającym w latach 60. lewicującym kinem krytyki społecznej. Dość wspomnieć, że jedną z pierwszych udokumentowanych sesji grupy Spontaneous Music Ensemble jest ścieżka dźwiękowa do filmu *Withdrawal* George'a Solomosa, będącego ekranizacją wspomnień poety Davida Chapmana z pobytu w klinice psychiatrycznej, piętnujących nadużycia „władzy psychiatrycznej"[7]. Zaś wspomniana już Iskra 1903 zarejestrowała w roku 1971 muzykę do obrazu *Buzz*, znanego brytyjskiego „krytycznego" dokumentalisty, współtwórcy nurtu Free Cinema, Michaela Grigsby'ego, pracującego wedle zasady:



Muzyka poezji i poezja muzyki
na podstawie twórczości T. S. Eliota

203. Język jest labiryntem ścieżek. Przybywasz z jednej strony i orientujesz się w sytuacji; przybywasz do tego samego miejsca z drugiej i już się nie orientujesz..

527. Rozumienie zdania dużo bardziej przypomina rozumienie tematu muzycznego, niż można by sądzić. Czemu nasilenie i tempo mają przebiegać właśnie *tak*? „Bo wiem, o co tu chodzi". Ale o co chodzi? Tego nie potrafiłbym powiedzieć .

528. Można by sobie wyobrazić ludzi, którzy mają coś w rodzaju języka: jakieś gesty dźwiękowe, bez słownictwa i gramatyki, mówiących obcymi językami.

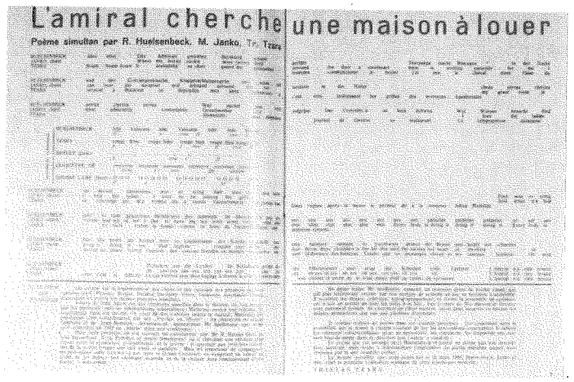
529. „A co byłoby wtedy znaczeniem dźwięków?" – Co jest w nim w muzyce? Chociaż nie chcę wcale twierdzić, że taką mowę dźwiękowych gestów musiałoby się porównywać do muzyki.

[Wittgenstein: *Dociekania filozoficzne*]

„Poezja to nie mieć nic do powiedzenia i mówić to; niczego nie posiadamy"

[John Cage, *Tematy i wariacje:* 1996]

Muzyka i poezja są ze sobą związane w sposób organiczny – według najnowszych hipotez muzyka narodziła się z mowy, jest konsekwencją wyabstrahowania czysto intonacyjno-rytmicznych cech języka oraz ich stopniowej autonomizacji. Dzięki szczególnej intonacji, wyczuwalnym nawrotom pewnych dźwięków czy rytmów, śpiew był rozpoznawalny gatunkowo, stawał się odświętny lub powszedni. Artykułowana słyszalność, akustyczne urzeczywistnienie są właściwościami wszelkiego rodzaju wypowiedzi w najszerszym sensie tego słowa muzycznych. Poezja była w swoich początkach (starożytna Grecja, Indie) wyłącznie improwizowana, nie zapisana. Jej rytmiczne miary miały charakter muzyczny, bo opierały się na rozmieszczeniu akcentów wedle z góry przyjętego wzorca, niezależnie od „naturalnego" rozłożenia akcentów w tym samym tekście wygłaszanym prozą. Autonomii muzycznego tonu odpowiada swoistość formy, która pojawiła się samorzutnie jako konsekwencja narzuconych rygorów poetyckich. Ich wzajemny stosunek jest rodzajem dialektyki emancypacji i utrwalenia. Powstaje kusząca hipoteza, że w pewnym sensie każdy rodzaj skomponowanej mowy, gdzie słowa są powiązane rytmicznie i melodycznie, stanowi już utwór muzyczny.


L'amiral cherche une maison à louer

Poème simultan par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara

I

Najbardziej oczywista zbieżność poezji T.S. Elliota z muzyką jest zauważalna w dwóch występujących u niego, częściowo przeciwstawnych sposobach tworzenia. Pierwszy polega na **wyprowadzaniu całego wiersza z jednego „ziarna"**, Elliot zastosował go np. w *The Hollow Men* (*Próżni ludzie*). Punktem wyjścia drugiego jest pierwotny chaos, który trzeba okiełznać, czego przykładem może być słynna *The Waste Land* (*Ziemia Jałowa*). Pierwsza „technika" ma charakter procesualny i polega, analogicznie do formy fugi, przeprowadzeniach i modyfikacjach początkowego tematu: może to być słowo lub kilka słów. W poezji technika ta widoczna jest zarówno w formie jak i treści. Cząstki otrzymanej w ten sposób całości pozostając w ruchu, tworzą i na bieżąco dopowiadają całość. Cechuje ją zwartość, porządek i dominacja struktury. Druga opiera się na wykorzystaniu cech muzycznych cytatu niezależnie od jego konstrukcyjnych właściwości. **Pojedynczy cytat wprowadza obcość**, tworzy szczelinę w sensownym ciągu. W *Ziemi Jałowej* cytaty-odłamki chcą pozostać odłamkami, bronią swojej autonomii, podkopują próby scalenia. Pragnąc zachować własną obcość i zgrzytliwość, uciekają od wspólnej tonacji. Taki stan rzeczy jest powrotem do chaosu, nieoznaczoności języka, gdzie słowa tkwią jeszcze w stanie potencjalności i mogą w każdej chwili przypuścić zmasowany atak. Choć autor kontroluje tylko poszczególne zdania i frazy, całość organizuje się samorzutnie. Tym, co nadaje spójność *Ziemi Jałowej*, jest jej osnowa mitologiczna, która przychodzi z zewnątrz, jest niejęzykowa.

Wróćmy jednak do pierwszej metody umuzycznienia, tej, która sprawia, iż wiele Eliota wierszy „rozmawia" miedzy sobą. Dzieje się tak dzięki technice często przez niego stosowanej, polegającej na **kompilowaniu tekstów** napisanych nieraz w odległych odstępach czasu, mieszaniu i przepisywaniu dużych partii wierszy dla zharmonizowania wcześniej istniejących oddzielnie całości w jeden spójny tekst. Czasem opozycyjne względem siebie fragmenty łączone są motywami przewodnimi. Szczególnie wymowny pod tym względem jest *The Hollow Men*. Wiersz składający się (jak często u Eliota) z pięciu części sprawia wrażenie tego samego tekstu w pięciu wariacjach, podlegającego ciągłej przemianie w toku przejść z jednej wariacji do drugiej; pięciu modalności tej samej substancji w odmiennych stanach skupienia. Ponadto te same przejścia mają miejsce wewnątrz samych słów.

Widoczne są tu dwa, na poły przeciwstawne, dążenia. Po pierwsze, do **utworzenia pewnej struktury** i działania wewnątrz niej, wzajemnego przenikania się „brzegów" części i ich „środka" w momencie fikcyjnej jednoczesności. Po drugie, dążenie do **zaniechania formy**, destrukcji, zanegowania wyłaniających się dopiero struktur, zlikwidowania wzajemnych powiązań miedzy nimi. W tym wypadku widzimy tendencję do mnożenia się niektórych słów, niekiedy wręcz na zasadzie „reakcji łańcuchowej".

Uderzająca zbieżność krótkiego liryku Eliota *Eyes that last I saw in tears* z *The Hollow Men* (w szczególności z jego częścią czwartą) prowokuje pytanie o kierunek wzajemnego oddziaływania. *Eyes...* są rodzajem syntezy *The Hollow Men*: używając nierzadko identycznych fraz otrzymuje tu całkiem nowe znaczenia a jednocześnie retrospektywnie wpływa na znaczenia wiersza, którego jest skróconym wariantem. Do tego dochodzi oddziaływanie zachodzące pomiędzy pozostałymi częściami *Hollow...*, które może mieć dla nas muzyczne znaczenie.

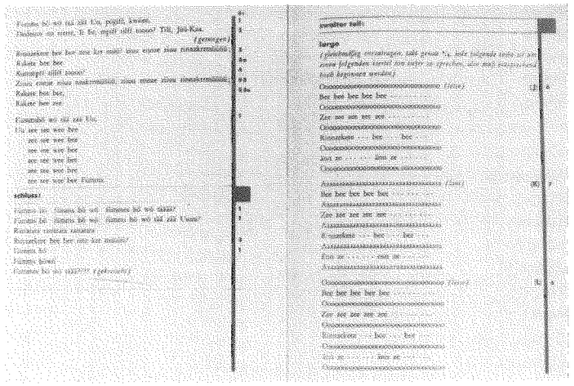
II

219. Wszystkie przejścia są już właściwie dokonane – znaczy; nie mam już żadnego wyboru. Reguła raz opieczętowana określonym znaczeniem wytycza linie swojego zastosowania przez całą przestrzeń... Nie: gdy kieruję się regułą, to nie wybieram; kieruję się ślepo.

530. Mógłby istnieć język, w którego użyciu nie grałaby żadnej roli „dusza słów", w którym np. nie raziłoby nas zupełnie zastąpienie jakiegoś wyrazu dowolnie wymyślonym nowym.

Dla typu relacji, jaki istnieje pomiędzy dźwiękowym wyrazem zarówno muzyki, jak i poezji a ich partyturowym zapisem, charakterystyczny jest **rozwój notacji muzycznych**. Początkowo, w muzyce chorałowej, wskazywały one tylko ogólny zarys kierunku melodii, pozostawiając dokładne ustalenie wysokości, rytmu i artykulacji praktyce wykonawców (liczono na ich pamięć, wyćwiczenie i muzykalność). Stopniowo starano się wyeliminować nieokreśloność, przechodząc od praktycznie zerowego znaczenia zapisu do jego absurdalnej przewagi nad praktyką. Notacja u serialistów w latach 50. stała się tak skomplikowana, a wykonanie tak przeraźliwie trudne, że aby wyeliminować możliwość wystąpienia błędu, zastąpiono w końcu wykonawcę taśmą. Z chwilą pojawiania się muzyki elektroakustycznej, sens zapisu jako jednej z form istnienia dzieła stał się co najmniej dyskusyjny.

To jednak przypadek szczególny. Na ogół utwór muzyczny był brzmieniowością wyselekcjonowaną przez zapis. Zawsze wymagał on **twórczej interpretacji ze strony wykonawcy.** Aby poprawnie używać języka, muszę znać jego reguły, ale to nie ich znajomość, lecz umiejętność posłużenia nimi w kontekście sytuacji, umożliwia mi porozumiewanie się. Starannie zakomponowane rytmicznie *Wykład o czymś* i *Wykład o niczym* Johna Cage'a kończyły się przecież wskazówką, aby w toku wykonania utworów porzucić zapisane precyzyjnie podziały rytmiczne na korzyść „rubato, jakim posługujemy się w mowie potocznej". Nie sposób obsesyjnie trzymać się reguł, bo spontaniczny, niekontrolowany bieg mowy porwie je ze sobą. Z drugiej strony, można się spotkać w poezji, np. u Norwida czy Białoszewskiego, z osobliwym zapisem quasi-notacyjnym, który zarówno pod względem wykonawczym, jak i semantycznym, wpływa na zrozumienie utworu. Konfiguracje przestrzenne, w których światło czy myślniki stanowią znaczeniową przestrzeń, jaką musimy „wymilczeć", mają u Norwida podobną ważność, co rozplanowanie pustej przestrzeni w partyturach i tekstach Cage'a, w których miało co najmniej taką doniosłość, jak język.



Sposób artykulacji może w decydujący sposób zaważyć na tym, czy wypowiedź rozumiemy, czy też jest ona tylko bełkotliwym ciągiem sylab. Często znaczenie rozpoznajemy po całokształcie sytuacji, w jaką jest uwikłane. Słowo drukowane jest dla nas martwe i nic nie znaczy, dopóki nie zaistnieje w jakimś kontekście. Lektura wydziera tekst pismu, które jednak podstępnie wyznacza drogę dla dźwięku dlatego, że zawiera graficzne znaki, takie jak spacje czy znaki przestankowe, które, choć fizycznie nieobecne, sterują przebiegiem „wykonania" i rozumienia utworu. Nieobecność takich porządkujących znaków sprawia, że logiczno-syntaktyczna wymowa wyrazów nabiera znacznej dowolności. Wiersz domaga się wtedy **„wykonywania"**, gdyż to ono jest warunkiem nadania mu sensu – jednego z wielu możliwych. Wiersz taki, jak *Eyes...* rozsypuje się samoistnie na czynniki pierwsze i tylko od nas zależy, czy napełnimy go jakakolwiek treścią.

„Gra w język" i „gra w muzykę" są trudne do pogodzenia, dlatego że muzyka nie ma ostatecznego celu, jakim w przypadku wielu spośród gier języka (w sensie nadanym im przez Wittgensteina) jest komunikowanie. Jednak reguł języka nie można uzasadnić odwołując się do porozumiewania się, gdyż między nimi zachodzi stosunek nie instrumentalny, ale pojęciowy. Język, który nie służyłby porozumiewaniu się, nie byłby częściowym językiem – nie byłby nim w ogóle. Pewne wypowiedziane sekwencje dźwięków znaczą to a to, bo tak się umówiliśmy. Od rozpoznawania tych struktur zależy powodzenie aktu porozumiewania się. To społeczny konsens decyduje o tym, co i jak rozumiemy. Dlatego muzyka nieeuropejska może budzić naszą konsternację tak, jak słuchanie nieznanego języka.

Podstawowym wspólnym aspektem muzyki i języka pozostaje ich **zdolność wyrazu**. I tutaj wciąż istnieje płaszczyzna, na której muzyka i poezja się spotykają – wszak zarówno wśród zjawisk muzycznych, jak i językowych można dokonać rozróżnienia na to, co obecne i to, co domyślne. Eksperymenty dadaistów ze słowem, wiersze symultaniczne, fonetyczne, „bez słów", które opierały się na **czysto dźwiękowym aspekcie poezji**, dowiodły m.in. że przekaz językowy jest tylko jedną z jej cech. Recytowane z odpowiednią intonacją poematy Schwittersa, takie jak *Pra-sonata*, stają się złożoną, bogatą w znaczenia strukturą. Przede wszystkim dziwaczne zbitki spółgłoskowe czy „nonsensowna" poezja Carolla nie są w ogóle wyrazami żadnego języka, jak „lalala" w piosence, dlatego nie powinny być oceniane jak język. Powtarzanie z odpowiednią częstotliwością wiązek „normalnych" słów podobnie pozbawia je znaczenia, tak jak muzyka zaśpiewana „bez wyrazu", w bezbarwnej interpretacji staje się monotonna i zatraca zdolność ekspresji.

Elliot wykorzystał **naturalne „rytmizacje" mowy potocznej** w sposób nie do końca jawny. Otwarta forma jego wierszy domaga się, aby czytelnik „dopowiadał" nieistniejące dalsze ciągi, łączył wyrazy w coraz to nowych kombinacjach, niekoniecznie respektując zasady składni. Z każdą lekturą dostrzegamy aspekt, którego nie uświadamialiśmy sobie wcześniej. Wówczas to, co postrzegamy, umieszczamy w innym kontekście, wykrywamy nowe powiązania albo przeprowadzamy nowe porównania. Takie „wielopoziomowe", równoległe czytanie uwalnia polifoniczne właściwości języka. Staje się on bardziej elastyczny, pozwalając wybrzmieć wszystkim potencjalnym znaczeniom jednocześnie, nie wyczerpując ich. To wielogłosowe brzmienie ulatnia się, kiedy słowo wypełnia jednoznaczny sens.

Powtarzane w kółko ciągi słów stają się bezsensowne, dlatego że tracą kontekst, w którym normalnie coś oznaczają, ale taka ich kombinacja wciąż zachowuje sile perswazyjną, wywołuje zdumienie, rozpacz, znużenie albo... *Vexations*, jak chciał Erik Satie (jego utwór składa się z 840 powtórzeń serii 52 akordów w sekwencjach po cztery określone miary długości, co łącznie trwa około 8 godzin).

Siła perswazji jest tym, co jednoczy poezję i muzykę. Wbrew pozorom, poezja dada bywa nie bardziej niezrozumiała od tradycyjnej. W obu przypadkach jest się równie bezradnym, próbując opisać to, co się zrozumiało, ponieważ cechy języka, które najsilniej tam do nas przemówiły, są „drugorzędne": szmery, szumy, zlepy, ciągi. Jednak wiersze dada są prawdziwymi dziełami nieokreśloności, bo pozostawiają całkowitą swobodę w zakresie „wykonania" oraz odbioru. Mogą być wyłącznie wykonywane, ponieważ bezsensownych serii słów nie da się pomyśleć.

Rytmiczno-melodyczne powiązanie słów nie jest własnością „tradycyjnej" poezji albo po prostu poezja jest czymś, co może wystąpić w najbardziej nieoczekiwanym momencie i w każdych warunkach, np. w banalnym zdaniu mowy potocznej, we fragmencie szlagieru, przejęzyczeniach i potknięciach językowych. **Muzyka uświadamia nam poezję w jej aspekcie estetycznym.** Muzyka i poezja są bezprzedmiotowe, ale każdy ich układ dąży do wyrażenia się w języku.

III

525. „To powiedziawszy opuścił ją jak dnia poprzedniego" – Czy rozumiem to zdanie? Gdy jest ono izolowane, to rzekłbym, że nie wiem, o czym w nim mowa, mimo to wiedziałbym np. jak zdania tego można użyć; potrafiłbym sam wymyślić dla niego jakiś kontekst (mnóstwo znajomych ścieżek biegnie od tych słów we wszystkich kierunkach) (...)

Szczególna jest technika powtórzeń, jaką posłużył się Eliot, aluzyjnie naśladując muzykę. Głównym jej symptomem jest wykorzystanie fundamentalnego mechanizmu wypowiedzi, jakim są **słowa osiowe**, będące rodzajem rdzenia, z którego może być wywiedzionych wiele innych słów, czasem całkowicie zmieniających znaczenie tego pierwszego. „Mnóstwo znajomych ścieżek biegnie od tych słów we wszystkich kierunkach". W tym wypadku są to słowa takie, jak: *eyes, stars, kingdom* i również pokrewne sobie znaczeniowo przymiotniki: *hollow, broken, dying, lost, empty,* słowa-obsesje Elliota, które nawiedzały go niemal przez całe życie.

Muzyczność zaczyna się wyzwalać, gdy jawny (często rytmiczny) ruch wypowiedzi naprzód zaciera jej znaczeniową wyrazistość, unieważnia cząstkowe interpretacje strof, czyni łączniki konstrukcyjne nieprzejrzystymi. Jednocześnie dynamika tego impulsu spaja fragment od wewnątrz, wiersz zarazem buduje się nam i rozwiewa – jeśli tylko usiłujemy uchwycić wzajemne powiązania części, podsumować go, wyegzekwować znaczenie.

Minimum słów Elliot przeprowadza przez maksimum pól znaczeniowych. To osłabia semantyczną gęstość słowa, które doświadcza tak wielu związków zależności, że zatraca się wszelka ich hierarchia oraz funkcja referencji (odnoszenia się, oznaczania). Jest to charakterystyczne dla metafory i poezji przemieszczenie znaczeń słów, polegające na uwolnieniu samych słów od „obowiązku" symbolizowania na rzecz generowania niespodziewanych, nietypowych słownych zbiegów okoliczności. Tym, od czego się tutaj ucieka, jest każda struktura dyskursywna, związki przyczynowo-skutkowe, logika, składnia i semantyka ściśle wyznaczające relację oznaczania. Należy mówić tak, aby jednocześnie wypowiadać niewypowiadalne, pisać tak, aby szala przechyliła się na korzyść tego, co nienapisane, rozwijać nieukształtowane tak by ruch języka „w nieznane" nie tylko odsłaniał, ale także stwarzał i zacierał powiązania między słowami i rzeczami.

Słowa osiowe konstruują niestabilną strukturę, która ulega zburzeniu, ilekroć przeciwstawiamy jej ustabilizowaną interpretację. Jeśli pojawia się jakiś ślad-sugestia, to tylko po to, aby zostać natychmiast przytłoczonym przez inne, które go zacierają. Dzięki temu bardziej subtelny ruch, interludium między różnymi rodzajami słów czy części wiersza może być dostrzeżone. Szczególnie wymowne jest użycie interpunkcji: podczas gdy w innych częściach zazwyczaj kropka dzieli całość, czwarta jest pojedynczą wypowiedzią. Oznacza to, że przejście pomiędzy I i II częścią, która jest na różnych poziomach lustrzanym odbiciem I, jest zawarte w płynnej, niczym nie zakłóconej wypowiedzi, w której mówiący przeczy samemu sobie, nie naruszając logiki i spójności całego fragmentu.

Istotną cechą próżnych ludzi jest ich milczenie. Skryta w ciemnościach dolina pogrążona jest w całkowitej ciszy. Bezwładność obejmuje wszystkie zmysły. „Unikanie mowy" czy też jakiejkolwiek komunikacji przez próżnych ludzi przenosi ich w sferę pozajęzykową: czystego zgiełku lub wielkiej ciszy. Ciekawe, że udaje się w wierszu zdominowanym przez metafory przestrzenne, sugestywnie oddające uwięzienie w czasie, zasugerować utratę dźwięczności. Metaforyka wizualna jest przełamywana tylko wtedy, gdy mowa o „złamanej szczęce utraconych królestw", co jest wstępem do wizji. Miejsce utraconej obecności, przejściowe, jest nieme. Nie da się go nazwać, bo mówienie następuje już *po* ciszy. Momentalny zgiełk chaotycznego świata zjawisk poprzedza przejście do świetlistej wizji harmonijnego słowa, wraz z którym zniesione zostaje znaczenie i cała jego dialektyka – co zbiega się z platońską koncepcją czasu zawartą w *Parmenidesie*: całe zdarzenie mieści się w momencie przejściowym ruchu, który już nie należy do ruchu. Ruch ten wskazuje w kierunku pozajęzykowej przestrzeni, gdzie bezbrzeżny hałas jest równoznaczny z ciszą. Dźwięk lub milczenie poprzedzają wyartykułowane słowo.

[Eyes that last I saw in tears]

Eyes that last I saw in tears
Through division
Here in death's dream kingdom
The golden vision reappears
I see the eyes but not the tears
This is my affliction

This is my affliction
Eyes I shall not see again
Eyes of decision
Eyes I shall not see unless
At the door of death's other kingdom
Where, as in this,
The eyes outlast a little while
A little while outlast the tears
And hold us in derision.

The Hollow Men, part IV
The eyes are not here
There are no eyes here
In this valley of dying stars
In this hollow valley
This broken jaw of our lost kingdoms

In this last of meeting places
We grope together
And avoid speech
Gathered on this beech of tumid river

Sightless, unless
The eyes reappear
As the perpetual star
Multifoliate rose
Of death's twilight kingdom
The hope only
Of empty men.

IV

531. Mówimy o rozumieniu zdania w tym sensie, że można je zastąpić innym, które mówi to samo; a także w tym, jaki żadne inne zastąpić go nie może. (Tak jak nie można zastąpić jednego tematu muzycznego innym.) Myślą w zdaniu jest to, co różnym zdaniom jest wspólne. Występują też przypadki, w których myśl wyrażają tylko te słowa, tak właśnie ustawione (rozumienie wiersza).

Nie oznacza to wcale, aby wiersz się dla nas „uczytelniał". **Każde zdanie pogłębia konfuzję** i każe medytować nad znaczeniem najprostszych słów. Minimalna ilość użytych słów stwarza miejsce dla szczegółowo dopracowanej instrumentacji głoskowej, która, łatwa do uchwycenia, czasem przesłania samą treść. Nie „rozumiejąc" wiersza poddajemy się jego akustyce (którą budują także cytaty z Dantego). W ten sposób proste chwyty staja się bardziej wyraziste, i tak np. słowa osiowe przypominają podstawowe nuty, z których rozwija się melodia. O muzyczności wiersza, poza wyraźną instrumentacją (silny nagłos w każdej linijce), decydują: intonacja naśladująca częściowo wyliczankę (powtórzenia), częściowo modlitwę-zaklęcie; subtelne unaocznienie ruchu; „okamgnienie" wrażliwości pomiędzy I a II częścią z interludium, samozwrotna, „utopijna" konstrukcja sytuacji lirycznej. Chociaż wypowiedź jest konsekwentna, dla czytelnika staje się coraz bardziej zawikłana.

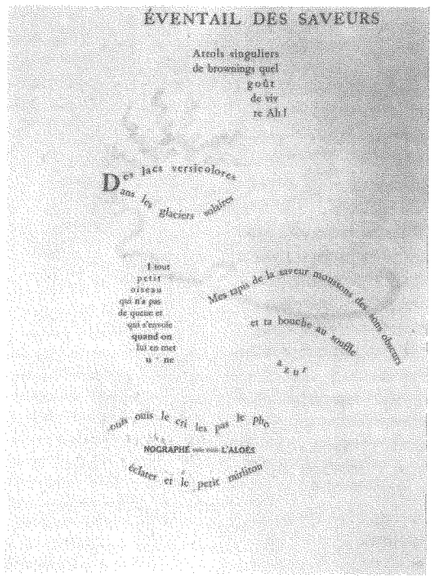
Wieloznaczność u Elliota jest wynikiem przemyślanej organizacji materiału, która daje zaskakujące efekty. Nieważne jak rygorystycznie kontrolowane lub skonwencjonalizowane są struktura (podział na części, a wiec wyróżniony początek, środek i koniec), metoda (sposób doboru poszczególnych wyrazów) i materiał (dźwięki i pauzy) kompozycji. Kiedy utwór zabrzmi, odżyje wolny i nieprzewidywalny.

Stopień „nieokreśloności" utworu poetyckiego zależy między innymi od ustalonego „czasu wykonania". Sugeruje go struktura, czyli podział na części – i podział taki istnieje w *The Hollow Men*, ale jest umowny. Strukturę wyznaczają serie powtarzających się kilku rzeczowników, przymiotników i przysłówków, które sprawiają, że poszczególne części zachodzą na siebie (a nawet dialogują ze sobą i z innymi wierszami). To, co bierzemy początkowo za całość, rozpada się na wiele cząstek. Zdanie może biec normalnym trybem, ale może też wspak, może zmienić kolejność słów, może unieważnić własną składnię.

Nie znamy jednak dokładnego przebiegu składni. Z jej zaburzeń wynika wielość możliwych do odczytania sensów, uświadamianych sobie w trakcie lektury. Wiersz taki jak *Eyes...*, który podważa własną składnię nie poddaje się ograniczeniu do jednej postaci czasowo-przestrzennej, wymyka się zarówno słuchaniu, jak i patrzeniu. Rozmontowanie składni kwestionuje linearny przebieg wypowiedzi, ponieważ jej składniki można równie dobrze ułożyć wertykalnie. Z drugiej strony, wiersz wciąż uchylając swoje zrozumienie, rozwija przed sobą perspektywę bez końca, nie zakorzeniona ani w przestrzeni, ani w czasie. Myślę, że to chciał wyrazić Cage, mówiąc o „niemożliwości języka". Mówić „bez ładu i składu", to mówić coś, nie mówiąc tego albo mówić bez końca. *Wykład o niczym* mógłby zacząć się i skończyć w dowolnym momencie, nie mając żadnej „treści" – toczyć się dalej. Jeżeli poezja mówi o „niczym", to może zaistnieć w dowolnych okolicznościach.

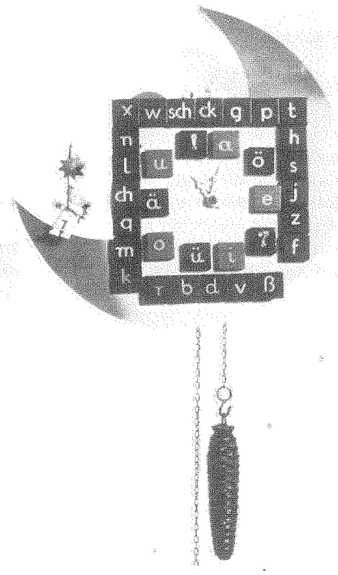
Powtarzane w kółko frazy istnieją tak jak dźwięki. Wszelkie funkcje słowa przejmuje intonacja. Tym, co się wyodrębnia, jest struktura rytmiczna, którą Eliot opisał jako „just a piece of a rhythmical grumbling". Zlewają się dwie koncepcje czasu zawarte w muzyce: rzeczywisty czas wykonania dojrzewający w słuchaczu i intencjonalny czas zawarty w utworze. Ten drugi musi być w wierszu potencjalnie nieskończony.

Odkąd zuryska grupa dadaistów na scenie Cabaret Voltaire wykonała ku przerażeniu publiczności pierwszy wiersz symultaniczny, to oczywiste stało się, że rodzaj lektury nie stanowi o sensie poezji. Początek i koniec istnieją, lecz dla poezji mogą stać się obojętne. Sztywny podział na fazy nie stanowi żadnej ponadczasowej normy, której brak pozbawiłby utwór jego „istoty". John Ashbery nawiązał do tamtych doświadczeń, gdy opublikował składającą się z dwóch równoległych wierszowanych kolumn *Litanię* i zaproponował, by recytować je symultanicznie. Eksperyment miał udowodnić, że znaczenie ustanawia się nie w harmonii, ale w niezgodności pomiędzy głosami, że, jak wyraził się w jednym z wywiadów „znajdujemy się w trakcie ciągłej rozmowy, w której nigdy nie kończymy naszych myśli i to jest właśnie sposób, w jaki się komunikujemy." Niewykluczone, że takie równoległe czytanie dałoby piękną polifonię w sensie muzycznym. Ale czy stanowiłoby – analogicznie – współbrzmienie w zakresie zrozumiałości? Czy dałoby się wysłyszeć poszczególne głosy, nie przestając słuchać obydwu, tak jak w kanonie czy fudze? W przypadku muzyki ich oddzielanie nie tylko nie jest konieczne, aby z ukontentowaniem (i zrozumieniem) jej słuchać, ale jest wręcz gwałtem na jej integralności. Jednak podwójne czytanie – o wiele bardziej niż pojedynczy wiersz – wyzwala wszystkie szumy, naturalne odgłosy środowiska, które istniały w wierszu jedynie potencjalnie. Bardziej więc, paradoksalnie, zbliża się do naszej życiowej sytuacji, niż komunikatywny, „pojedynczy" wiersz. W ten sposób poezja jeszcze bardziej działa w języku i świecie, pracą ustanawiania i przekraczania języka.



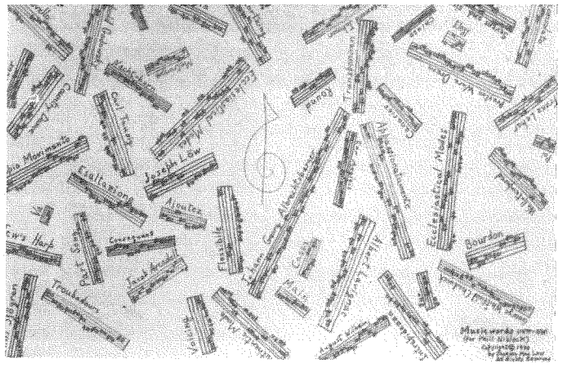
Język jest bowiem pojemnym nośnikiem treści i to my ustanawiamy jego kształt. Za Wittgensteinem: **komunikowanie jest tylko jedną z gier;** muzyka może być inną. „Język kontroluje nasze myślenie; a gdybyśmy tak zmienili język, niewykluczone, że zmieniłoby się też nasze myślenie." – powiedział to, wbrew pozorom, nie Wittgenstein, ale John Cage. To, jak w trakcie wielokrotnego czytania zmieniają się sensy, obnaża strukturującą machinę naszych przyzwyczajeń językowych. Aby się jej wymknąć, musimy wciąż „zmieniać nasz język", regulować „częstotliwość" naszego mówienia.

Rozumienie dotyczy całokształtu sytuacji językowej w życiu codziennym: brzmienia słów, ich treści, gestów. Choć brzmienie nie było dla Eliota celem samym w sobie, ustanawiało ono i modyfikowało treść. Sposób, w jaki przeczytam jego wiersz, ustawi mi jego znaczenie. „Nie ma stałego związku pomiędzy mową – dźwiękami – i działaniem. Mimo to dźwięki te nie są zbyteczne. Bez nich działania stają się nieskoordynowane." (Wittgenstein 2000, par. 207). I jeżeli stopniowe usamodzielnianie się melosu w poezji greckiej stworzyło muzykę, to wraz z nim przeszła do muzyki, choć w zmienionej postaci – treść. „Treść" to jednak specyficzna: ogranicza się do pewnego rodzaju syntaksy i pragmatyki (z pominięciem semantyki). Muzyka zatem byłaby zbudowana na elementach syntaktycznych i konstrukcyjnych, a ekspresyjność – to, co uważamy, że poezja lub muzyka wyrażają – nie byłaby jej cechą swoistą, ale przynależałaby tylko do sfery użytków, jakie z nich czynimy, i nie miałoby z nimi żadnego bezpośredniego związku.



V

532. Czyli że „rozumieć" ma tu dwa różne znaczenia? Rzekłbym raczej, że te sposoby użycia wyrazu „rozumieć" stanowią



jego znaczenie, stanowią moje pojęcie rozumienia.

533. Jak jednak w tym drugim wypadku można wyrażenie objaśnić, jak można przekazać zrozumienie.

534. *Słyszeć* słowo w tym znaczeniu. Dziwne, że jest coś takiego! Zdanie tak ufryzowane, tak akcentowane, tak słyszane jest początkiem przejścia do tych oto zdań, obrazów, działań. (mnóstwo znajomych ścieżek biegnie od tych słów we wszystkich kierunkach).

Odbiór poezji Elliota przypomina **słuchanie muzyki niewprawnym uchem,** które potrafi ujmować tylko pojedyncze składniki utworu, takie jak powtórzenia i przekształcenia czysto brzmieniowe, nie chwytając całości. Przywiązanie Eliota do technik fragmentaryzacji jest pozornie sprzeczne z modernistyczną ideą metafizyki całości. Może, jak w muzyce, nie ma tu nic do „rozumienia"? Źródłem poezji są brzmieniowe zbiegi okoliczności, choć pozorne, bo zaplanowane z niezwykłą precyzją. Jeżeli słowa mogą w każdej chwili objawić niespodziewany lub wręcz sprzeczny z ich potocznym rozumieniem sens, przypisywanie im jakichkolwiek konkretnych czy symbolicznych znaczeń byłoby daremne i śmieszne.

Język, który wskazuje sam na siebie, niczego już nie „oznacza", jak muzyka. Ich wspólną cechą jest pojawiająca się obietnica wszechogarniającego zrozumienia (wittgensteinowskie *przydawanie aury tajemniczości*), która zostaje zawieszona w kulminacyjnym momencie. Na wzór symbolu, **muzyka oferuje odkrycie, którego nigdy faktycznie nie dopełnia.** Jak stwierdziła estetyk Susanne K. Langer, symbole muzyczne tym różnią się od językowych, że są „opalizujące" a nie „przezroczyste" – nie są obojętne dla tego, co oznaczają, więc nie mogą być niezastępowalne przez żadne inne wyrażenie o tym samym znaczeniu a odbiera się je ze względu na nie same. (por. Langer: 1976) Dzieje się tak dlatego, że nie ma możliwości przypisania i skonwencjonalizowania znaczenia w muzyce. Praktyka odbioru świadczyłaby jednak o czymś przeciwnym – trudno sobie wyobrazić, że większość ludzi słucha muzyki lub czyta poezję ze względu na „grę czystych form" (choć postulowali to choćby Witkacy czy Lutosławski).

Sama kategoria „rozumienia" domaga się przeformułowania. Często jest przecież tak, że mamy poczucie rozumienia, mimo że nie potrafimy wyjaśnić „co" rozumiemy, niczym „ci, dla których po długich wahaniach sens życia stał się jasny, nie potrafili potem powiedzieć na czym on polega" (Wittgenstein: 1970, 6.521). Podobieństwo muzyki i poezji polega być może na tym, że procesy ich rozumienia są zaskakująco podobne i w pewien sposób zachodzą na siebie. Utwór muzyczny można rozumieć, nie będąc w stanie go „sparafrazować". Natomiast rozumienie wiersza zakłada odmienny rodzaj rozumienia językowego: wiemy, jak sparafrazować wyrażenia występujące w wierszu, wiedząc jednocześnie, dlaczego właśnie w tym kontekście zastąpić ich nie można. Nasze czytanie zawsze będzie niezborne, sens całości możemy tylko przeczuwać, odbierając niewyraźne sygnały i poddając się rytmowi inkantacji, niemożliwej do sparafrazowania, bo jej moc tkwi w brzmieniu słów.

Sposób, w jaki odbieramy muzykę, możemy przenieść na sposób rozumienia wiersza i odwrotnie. Muzykę i poezję kategoryzujemy inaczej, ale możemy dokonać przeniesienia jednego systemu kategoryzowania na drugi, co wzbogaci sposób ich poznania – jak twierdzi w swojej przełomowej pracy amerykański filozof pragmatyczny Nelson Goodman (por. Goodman: 1998). Taka zmiana sposobu patrzenia nie wymusza odnoszenia się do czegoś poza wierszem/utworem i mogłaby zadowolić zarówno przeciwników, jak i zwolenników przypisywania im „znaczenia".

To, jak rozumienie przebiega, niezrównanie opisał John Ashbery: „niezwykła surowość prawie pustego umysłu / co zderza się z soczystym, jak u Rousseau, listowiem swego pragnienia, żeby zakomunikować / coś między oddechami, choćby tylko przez wzgląd / na innych i ich pragnienie, by cię zrozumieć i opuścić / dla innych ośrodków komunikacji, ażeby zrozumienie / się zaczęło, a zaczynając zostało uchylone." (*A imię jej Ut pictura poesis*, Ashbery 1994). Niezliczona ilość komunikujących się podmiotów (ośrodków) sprawia, że rozumienie nigdy nie może być pewne. Stabilny grunt przekonań, na którym chcielibyśmy rozumieć doświadczenie, zaczyna się chybotać. Wysiłek rozumienia zmusza nas do nieustannej przekraczania samego siebie w poszukiwaniu innych podmiotów, z jednoczesnym dążeniem do zachowania spójności, tożsamości „mnie ze mną". Gra językowa odnajduje swą samowiedzę – reguły. Autonomia gry polega na samostanowieniu reguł, jej sens jest tyleż znajdowany, co tworzony. Muzyka i poezja są autonomicznymi językami, ale splecionymi siecią powiązań. Brak filozoficznej bazy (takiej jak referencyjna funkcja języka czy przypisanie słów do rzeczy) pozwala zachować płynność znaczeń, ponieważ baza zawsze już znajduje się poza naszym zasięgiem.

Zamiast zakończenia:

There is no getting a-
going back to what that
Actually
makes little difference
do you

way from life
Someone said:
what difference?
live, or do you in-

„That kind of music,
Words are only noises
Essentially the
sist on

Now, going on by
if you call it music."
. Which noise
question is
words?

John Cage, *Lecture on Something*

Agata Pyzik

Bibliografia

Ashbery John, *No i wiesz*, tłum. A. Sosnowski et al., Duszniki-Zdroj 1994
Eliot, T.S., *Poezje wybrane*, tłum m.in. Cz. Miłosz, Biblioteka Narodowa 1990
Tenże, *Muzyka poezji*, w: *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Znak 1998
Cage John, *Silence*, Wesleyan Press 1961
Tenże, w numerze monograficznym „Literatury na świecie" nr 1-2 1996
Goodman Nelson, *Jak tworzymy świat*, tłum.: Michał Szczubiałka, Aletheia 1998
Langer Susanne K., *Nowy sens filozofii*, tłum. A. Bogucka, PIW 1976
Wittgenstein Ludwig: *Dociekania filozoficzne*, tłum. Bogusław Wolniewicz, PWN 2000
Tenże, *Niebieski i brązowy zeszyt*, tłum. A. Lipszyc, Ł. Sommer KR 1999
Tenże, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. Bogusław Wolniewicz, PWN 1970

Czy wolno śpiewać Celana?

Pytanie zawarte w tytule tego szkicu stanowi rzecz jasna parafrazę Ekierowego „Czy wolno tłumaczyć Celana?"[1]. Parafraza ta zdaje się mi się podwójnie zasadna: z jednej bowiem strony pojawia się, tak istotny w poezji autora *Piasku z urn*, temat muzyczny, z drugiej zaś implikuje ona – pozostając w promieniowaniu zdania Jakuba Ekiera – kolejną wątpliwość: czy muzyka może poezję autora *Rozmowy w górach* tłumaczyć, choćby do-jaśnić, po-nieść? Czy kompozytor jawi się jako tłumacz? Czy nie brak prawdziwości zdaniom odnoszącym się do tłumaczeń, w których słowo „przekład" zastępuję „utworem muzycznym": komponowanie do poezji Celana to prawdziwy sprawdzian dla samych dźwięków; stanowi niejako funkcję oryginału (wiersza), im wiersz trudniejszy, tym trudniej go umuzycznić? Przełożyć literacki świat na świat muzyczny, to przenieść jedną rzeczywistość na inną. Paul Anczel mawiał, iż rzeczywistości nie ma, ona dopiero pragnie być uzyskana, zdobyta („Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein"). Również wewnętrzna rzeczywistość wiersza, a może przede wszystkim ona. Przypominają się słowa Hansa-Georga Gadamera: świat nie jest nam dany, a zadany. Karl Dedecius znajduje synonimy dla „tłumaczyć" w słowach „przenikać", „przemyśliwać", „interpretować"[2].

Michał Bristiger sporządził listę kompozytorów, którzy ułożyli muzykę do Celanowskich wierszy. Wśród nich znajdują się: Wilhelm Zobl (Austria), André Boucourechliev i Rene Leibowitz (Francja), Hans Kox (Holandia), Jürg Baur, Paul-Heinrich Dittrich, Dieter de la Motte, Tilo Medek, Wolfgang Rihm, Peter Ruzicka, grupa rockowa Tau (Niemcy)[3], Florian Dąbrowski (Polska), Heinz Holliger (Szwajcaria), Harrison Birtwistle (Wielka Brytania)[4].

Mnie interesują inspiracje Celanowskie w muzyce polskiej, przy czym pozwolę sobie pominąć kompozycje zmarłego w 2002 roku Floriana Dąbrowskiego *Celan Stimmen na głos i fortepian* oraz *Cello-Ansatz do słów P. Celana na głos, wiolonczelę i fortepian*[5], zaprezentuję natomiast dwa znacznie się od siebie różniące przykłady poczynań młodych twórców. Poezja Celana inspiruje bowiem i poetów[6], i kompozytorów.

Zagęszczone wiersze autora *Od progu do progu* uwodzą. Jego oddziaływanie postrzegam, szczególnie w ostatnich latach, jako subtelnie ekspansywne – droga inspiracji wiedzie m.in. przez twórczość Jakuba Ekiera, Artura Grabowskiego, Romana Honeta, Tymoteusza Karpowicza, Ryszarda Krynickiego, Macieja Niemca, Feliksa Przybylaka, Tadeusza Różewicza, Artura Szlosarka. Są poeci, którzy jednocześnie zajmują się kompozycją, jak Piotr Grzesik i Szymon Brzóska[7] – i to właśnie na ich utworach się skupię.

Pięć pieśni do słów Paula Celana Szymona Brzóski (obecnie studenta kompozycji w Akademii Muzycznej im. Jana Paderewskiego w Poznaniu) zaprezentowano na kameralnym koncercie w Poznaniu[8]. Znamienne, że kompozytor zdecydował się stworzyć muzykę do niemieckich wersji wierszy *Flügelnacht, Die Halde, Erblinde, Unlesbarkeit* oraz *Stilleben*, utworów, podkreślę od razu, połączonych motywem oka i patrzenia. I tak, wybielanie, będące jednym z tematów *Skrzydlatej nocy* (posługuję się spolszczonymi tytułami), ma przedłużenie w znikaniu materii dźwiękowej w kompozycji. Dźwięki pojawiają się jak płatki śniegu, by niespodziewanie się stopić (wers „Śnieg. I coraz więcej bieli" stanowi w wierszu Celana *sui generis* refren).

Ty, ty sam:
Ułożony do snu w cudzym
oku (...)

(Uw, przeł. R. Krynicki, s. 69)[9].

Pieśń zaczyna się przeciągle, rozpina, jak obecna w wierszu noc, pojawia się zapowiedź jej zerwania, gdy mowa o niewidzialności – nikną dźwięki, dominuje głos, a zatem dominuje Celan. Mija się dźwięk fortepianu i śpiew, by w ostatnich wersach powrócić do harmonii snu.
W *Die Halde* (Zbocze) żywe dźwięki sprawiają, iż utwór się toczy jak kamienie w liryku.

O, to zbocze, ukochana,
po którym toczymy się bez ustanku,
my, kamienie,
z łożyska w łożysko.

(...) O, to pijane oko (...)
widzi w nas – jedno.

(Uw, s. 63, przeł. R. Krynicki)[10]

W *Erblinde* oddaje Brzóska płynne, postępujące powoli ślepnięcie, zaś *Unlesbarkeit* na płaszczyźnie brzmieniowej istotnie ma coś z nieczytelności, rozczepiają się ścieżki słowa i muzyki, potęguje strach, następuje rażenie dźwiękiem.

Muzyczne spotęgowanie rozbicia, narastanie świadomości rozsypania, gryzące dysonanse sprawiają, iż słowo Celana zostało podkreślone. Dźwięk mu odpowiada, a jednocześnie się z nim mija, wywołując wrażenie niezgodności, niemożności porozumienia, mimo stałego nakierowania na dialog: słowo – dźwięk, Celan – Brzóska. Kompozytor obmyślił muzykę oksymoroniczną (gdy zapomnieć o greckim źródłosłowie: "dowcipna niedorzeczność"), budzącą w słuchaczu ambiwalentne uczucia, będącą funkcją, by sparafrazować Popovicia, oksymoronicznej poezji autora *Sprachgitter* (sprzecznością czy niemożliwością zdaje się w licznych rozważaniach kwestia wydobywania głosu po holokauście). Muzykę, której chce się słuchać, a która jednocześnie rodzi w odbiorcy autentyczne pragnienie: niechże się już skończy. Muzyka brzmi jak poszarpana, męczy, jak wiersze Celana. Pisał on o zwrotkach-nicotkach, po raz kolejny manifestując językową oszczędność, zaznaczając ohydę pstrego gadania (po Shoah), dając do zrozumienia: im więcej – tym mniej i, być może odpowiednio: im mniej – tym więcej (co koresponduje z wersami Celanowskiej *Wstawki na wiolonczelę*: „(...) wszystko to mniej, niźli jest, / wszystko to więcej", W, s. 153-155).

ZBEJCOWANE od
wichru promieni twego języka
pstre gadanie przy-
przeżyte – stujęzyczne
te me, mniemań –
zwrotki, nicotki.

(W, s. 143)

Do najgłośniejszych jego fraz należy ta, pochodząca z wiersza *Nocą spowite*:

Słowo – no wiesz:
takie zwłoki.

(Uw, s. 67)

Jaka zatem jest rola muzyki? Okrywa zwłoki, daje im żyć na nowo, pozwala na chwilowe zmartwychwstanie utworu w wykonaniu, czy – jednocząc się z nim – pogłębia stan rozkładu? Wiersze Celana, same w sobie eksperymentatorskie, nie godzą się, według Brzóski, na łączenie ich z eksperymentami muzycznymi:

Krótko po lekturze Celanowskich wierszy wiedziałem już, że chcę stworzyć cykl pieśni do słów poety. Wiersze te nie dawały mi spokoju, wkradały się swoją absorbującą obecnością do świata dźwięków, który powoli zaczynał powstawać w mojej głowie. Wybrałem pięć tekstów, które „usłyszałem" najwyraźniej. Niepokój bijący z wierszy Celana, ich niezwykła atmosfera, sugestywność wizji poety, tajemnicze emocje zainspirowały mnie napisania owego cyklu. Pięć wierszy ująłem w muzyczną opowieść o nieczytelnym, enigmatycznym, znieruchomiałym świecie, który, zamknięty pod powiekami cudzych oczu, pozostaje niezbadany, odległy, obcy. Pragnąłem skupić się na pojedynczym słowie, podkreślając jego znaczenie. Celowo nie wykorzystałem żadnych awangardowych ani eksperymentalnych technik wokalnych, by nie zatrzeć sensu poezji, by zachować myśl i frazę Celanowską. Fortepianowy akompaniament skupia się na uchwyceniu aury i klimatu wszystkich pięciu wierszy[11].

Minicykl, jak nauczyłam się myśleć o Celanowskich kompozycjach Brzóski, stworzył też Harrison Birtwistle pisząc 9 pieśni na kwartet smyczkowy i sopran. O tych umuzycznieniach pisze Stephen Pruslin: „W wielu utworach melodia zamierzona jest tak samo istotna jak melodia faktycznie napisana, podczas gdy muzyka odrzucona podąża za muzyką tylko zamierzoną. Mając to na uwadze, można zrozumieć związek utworów Birtwistle'a z poezją Celana (...)"[12]. Pisze Pruslin o aforystycznej jakości Celanowskiej poezji, słownych implozjach, zwięzłości i zagęszczeniu. Także Magda Carneci uważa wiersze autora *Von Schwelle zu Schwelle* za zagęszczone struktury dźwiękowe[13]. Warto przypomnieć, iż Celan cytował Malebranche'a: „Skupienie jest naturalną modlitwą duszy"[14], a Ezra Pound zauważa zresztą: „(...) idea poezji jako kondensacji jest niemal tak stara jak język niemiecki. (...) *Dichtung* [niem.: ścieśnianie – przyp. JR] to tyle, co «poezja»"[15].

Czas odnotować zainteresowanie Celanem w świecie polskiej muzyki alternatywnej. Grupa Klandestein umuzyczniła dokonany przez Juliana Przybosia przekład wiersza *Oko, otwarcie*:

Godziny, o barwie maja, chłodne.
Co już nie do nazwania, gorąco,
Słyszalne w ustach
Niczyje głosy, znów.
Boląca głębia źrenicy:
powieka
nie ustaje w drodze, rzęsa
nie liczy co następuje.
Łza, pół
ostrzejsza soczewka, ruchliwie
sprowadza ci obrazy.

W cyklu *ha(a)rtowanie cooltury* wykorzystała zaś *Bieguny* w tłumaczeniu Feliksa Przybylaka:

(...) dosypiamy do bramy
miłosierdzia,
tracę cię do ciebie, to
moja śnieżna pociecha,
powiedz, że jest Jeruzalem,
powiedz, jakbym był nią
twoją bielą,
a ty jakby
mą,
jakbyśmy mogli być bez nas nami,
rozwijam ciebie, na zawsze,
umadlasz, układasz nas na wolność.

Nim wokalistka przejdzie do słów Celana, wydobywa z siebie szumy, zawodzenia, jęki. Odtąd już stale przeplatają się one z partiami poetyckimi, sprawiając wrażenie zaklęcia, inkantacji, transu, groźby, wróżby, przepowiedni. A głos nasuwa skojarzenie z wołaniem Pytii: obcym, egzotycznym i wieszczym. Muzyka narasta, podkreślając wymowę wróżby. Tekst się powtarza, głos dodaje nowe wersy do tych już wyśpiewanych. Słuchacz czuwa. *Powiedz że jest Jeruzalem* – symbol obietnicy, ale i możliwości rozpadu – pojawia się niemal mantrycznie. Dołączają motywy ptasie, muzyka przynagla, zaprasza do uwierzenia w nią i w wiersz, oddaje gwałtowane emocje, wyraża lęki, przekształca się w baśń *par excellence*, z sakralnością, magią, obsesją Świętego Miasta, tego, nad którym należało płakać, które zabijało proroków i kamienowało do niego posłanych.

Na pierwszym planie znajduje się słowo. Muzyka się toczy. Pozostający po niej wiatr, zawodzenie sił natury, jęki, przenoszą mowę Celana w inne rejony niż doświadczenie Shoah: usuwa się ono w niepamięć, dźwięk wiedzie słowo do najpierwotniejszych czasów, wreszcie: w głąb człowieka. Klandestein odczytuje nowe znaczenia w utworze poetyckim, kładzie nacisk na spełnianie się fatum. Tak zrealizowany wiersz zanurza się w coraz odleglejszych pokładach pamięci. Lawina zaklęć wymusza przechodzenie z teraźniejszości w przeszłość. Powolnie odpływające dźwięki kierują się w rzeczywistość odwieczną, muzyczna prostota ma charakter zbawienny. Powtarzalność stanowi główną regułę kierującą przebiegiem utworu: płynięcie utożsamia się z upływaniem, pozwala dostrzec zakrytą część świata. Z wiersza-piosenki, będącego zaglądaniem w głąb siebie (siebie-wiersza), wyłania się dwoistość, a raczej muzyczno-tekstowa dwoistość w jedności. Słowo się odzyskuje.

Psychodeliczny, głęboko intensywny rock, jaki prezentuje Klandestein, doskonale sprawdza się w obrazowaniu utworów Celanowskich: to je łagodzi, to potęguje immanentny dla tej poezji nastrój niepokoju, lęku i bólu poprzez przeciągłe dźwięki, wielokrotne, transowe powtarzanie tej samej muzycznej i słownej frazy, przedziwną melorecytację. Wiersz, mimo tkwiącej w muzyce harmonii, sprawia wrażenie zdyszanego, powraca, przeciąga się, migocze niczym płynna mozaika, niczym paroksyzm.

Motywika Celanowska, mająca swoje odzwierciedlenie w muzyce, jest szczególnie ważna w kompozycjach Piotra Grzesika, twórcy Klandestein, który o swoim poetyckim projekcie *Traklen* pisał:

Wpadłem na pomysł, by wziąć jakiś wiersz Trakla, wydobyć z niego wszystkie słowa istotne (...), sprowadzić je do formy czystej – słownikowej, a następnie przetasować – zmienić ich kolejność za pomocą procedur losowych, z których korzystam od wielu lat w kompozycji muzycznej. (...) Moim zadaniem było poszukiwanie nowych związków pomiędzy słowami Trakla, choć gdy czasem w procesie losowania pojawiały się wyrażenia jakby wprost zaczerpnięte z oryginalnego wiersza, to było w tym coś istotnie niesamowitego, w jakiś sposób paranormalnego. (...) W moim eksperymencie natrafiłem na wiele bardzo ciekawych problemów, wiele zdarzeń po etyckich, sformułowań, które nasuwały się same z daleko idącą koniecznością, ale których na pewnym etapie (...) nie byłem w stanie zrozumieć, otwierały się one dopiero po wielokrotnej lekturze – (...) „szare robaki Mistrza" – wyrażenie z utworu, dla którego materiał wyjściowy stanowił wiersz Psalm *– nie wiedziałem jak rozumieć to wyrażenie, dopóki pewnego dnia nie obejrzałem po raz kolejny filmu Herzoga* Nosferatu: wampir, *w którym posłaniec śmierci-wampira ogłasza: „Mistrz przybył!!!", potem zaś* ***poznałem wiersz Paula Celana, gdzie znalazłem słowa: „śmierć Mistrzem jest z Niemiec"***[16] *[podkr. – JR].*

Warto tu zwrócić uwagę na pokrewieństwo motywów poezji Trakla i Celana. Choćby wers z liryku będącego punktem wyjścia dla Grzesika: „W grobie mistrz białej magii bawi się z wężami" łączy się w sposób oczywisty z Celanowską *Fugą śmierci*.

Piotr Grzesik zwierza się, wprowadzając czytelnika w kulisy swoich muzycznych eksperymentów:

Od 30 maja 1992 roku moje życie jest zapisywane w postaci następujących po sobie dźwięków – każdy dzień mojego życia zostaje wyrażony za pomocą jednej wysokości dźwięku, efektem takiego przyporządkowania są jednogłosowe, skrajnie ascetyczne utwory (...). Genezą tego pomysłu są moje zainteresowania zarówno znanymi w różnych kulturach systemami wróżebnymi, takimi jak I Ching i tarot, rachunkiem prawdopodobieństwa (...) jak i wielkimi twórcami muzyki XX wieku – Johnem Cage'm i Antonem Webernem. (...) Utwory te należą, według mnie, do gatunku muzyki medytacyjnej – w takim rozumieniu tego pojęcia, które medytację określa jako absolutną czujność i otwartość umysłu (...)[17]

Medytacja zdaje się stanowić wspólny mianownik i dla kompozycji Grzesika, i dla późnych wierszy Paula Celana (gdzie indziej wskazywałam już na zbieżności tej twórczości z buddyzmem zen), i dla formy haiku.

O Klandestein pisze bowiem Grzesik: „Materiałem tekstowym dla wokaliz Marzeny Boroń [wokalistki zespołu – przyp. JR] są przeważnie japońskie utwory haiku z XVI i XVII wieku, a także wiersze (...) Paula Celana. Muzyka – z jednej strony niezmienna, gdy chodzi o przyjęte zasady – jednocześnie nieustannie ewoluuje, ewolucja ta dotyczy głównie szaty brzmieniowej (...)"[18]. Ja ujęłabym to oksymoronicznie: i omawiane tu utwory Klandestein, i całokształt drogi poetyckiej Celana to ewolucja ku samowyczerpaniu.

Małgorzata Rygielska w *Dämmerung und Verfall* poddaje oglądowi twórczość literacką Piotra Grzesika: *„Traklen* zbliża się więc do czasowników czynności (...) i procesu (...); jest niejako synonimem działania, energii zmiany. (...) szczególnie ważną rolę odgrywa tu *minimal music* (...) której istotą jest radykalna selekcja dźwięków, współbrzmień, barw muzycznych i rytmów oraz obsesyjna powtarzalność, przyjęta jako zasada kształtowania toku muzycznego"[19].

Droga wiedzie od *minimal music* do *minimal poetry*. Za pomocą muzyki wiersz się animuje, ukazuje ona całe spektrum możliwości postępowania z poezją Celana, mechanizmów kombinatorycznych, sposobów żonglowania elementami poetyckimi. Niewyczerpalność materiału poezji idzie jednak w parze z wyczerpaniem języka.

Na marginesie tych muzycznych rozważań tytułowe pytanie można parafrazować dalej, deklinować przez inne tworzywa artystyczne. Obraz minimalny? Im mniej, tym więcej? Theo Buck w odniesieniu do poezji autora *Meridianu* decyduje się na stwierdzenie: „Jeszcze raz potwierdza się słuszność twierdzenia »less is more«"[20]. Myślę także o pracach Lászlo Laknera, cytującego poezję Celana i oddającego nastrój jego świata (a skoro Christoph Perels w recenzji wierszy autora *Mandorli* mówił o „cytowaniu milczenia i artyzmie zamilknięcia", znaczyłoby, iż Lakner via Celan milczenie zwielokrotnia). Obraz, utwór muzyczny stanowi tu *sui generis* funkcję oksymoronicznej poezji autora *Sprachgitter*, wskazuje na wspólny horyzont artystyczności, przecinanie się dróg. Celan na pewnym typie ludzi niejako wymusza osobisty stosunek do swojej wizji świata; zapisuje, wywołuje miejsca, które nie istnieją.

Stwierdzenie Leśmiana, iż „cokolwiek się powie o poezji, jest błędem"[21] (a można je sparafrazować i rozszerzyć na obraz i utwór muzyczny), koresponduje z wersami Celanowskiej *Wstawki na wiolonczelę*:

(...) wszystko to mniej, niźli
jest,
wszystko to więcej.

Joanna Roszak

[1] J. Ekier, *Czy wolno tłumaczyć Celana*, „Literatura na Świecie" 1994, nr 6, s. 117.
[2] Por. K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, przeł. J. Prokop, Kraków 1974, s. 183-184.
[3] Warto także wspomnieć wykonywany podczas „Warszawskiej Jesieni" 2004 jedenastominutowy napisany na orkiestrę kameralną utwór Annette Schlünz *Fadensonnen* (1993). Nawiązuje on do wiersza Paula Celana pod takim właśnie tytułem (utwór ten znalazł się w tomie *Zmiana oddechu*, następnie tak samo zatytułował poeta kolejny, wydany w 1968 roku zbiór). Jak pisze o kompozycji Felicitas Nicolai: „(...) rozwija muzyczny świat pełen czułości, łagodności i wrażliwości, zdających się zwiastować wizję możliwą dla świata. *Fadensonnen* to słowo stworzone przez Paula Celana, ewokujące różnorakie skojarzenia ze słońcami, których szczodra niegdyś siła została zredukowana do ułamka pierwotnej mocy. Czy wspaniałe, bogato promieniejące ciało kuli, przez tysiąclecia przekazującej swą energię naszej galaktyce, obecnie podtrzymuje zaledwie delikatną strunę? (...) Słońce, element kosmosu niezgłębiony przez nasze umysły, Yang życia; i nić, krucha plątanina: dwa obrazy, które wydają się nieuchwytne, dwa słowa, które nie mają ze sobą nic wspólnego w naszym codziennym języku. Poezja... (...) *Fadensonnen* mogłoby też oznaczać świetlistą sieć, jakby utkaną ze światła i ciepła." (Książka Programowa „WJ" 2004)
[4] M. Bristiger, *Między muzyką a zamilknięciem. O komponowaniu tekstów poetyckich Paula Celana*, w: *Muzyka i totalitaryzm*, pod red. M. Jabłońskiego i J. Tatarskiej, Poznań 1996, s. 165.
[5] Wykonanie: 24 kwietnia 2004, Pałac Działyńskich w Poznaniu.
[6] Przypomina mi się list, jaki otrzymałam od Igora Stokfiszewskiego, który, w nieco żartobliwym tonie, zaczynał: „Celan, któż z nas nie chciałby pisać tak, jak on?"
[7] W 2000 w Poznaniu roku ukazał się tomik-juwenilia Szymona Piotra Brzóski: *Siła chwili*; Piotr Grzesik to autor książek: *Księga Nieurodzaju* (Kraków 2001), *Karmasutra*, (Kraków 1999), *Na przedmieściach* (Kraków 1997).
[8] Fortepian: Barbara Drążkowska, śpiew: Maciej Straburzyński, 5 III 2003, Aula Zespołu Szkół Muzycznych w Poznaniu.
[9] Utwory Paula Celana przytaczam bądź za edycją synoptyczną: *Paul Celan, Utwory wybrane*, wybrał i opracował R. Krynicki, Kraków 1998 (wówczas za cytatem podaję skrót *UW* i numer strony) lub za: P. Celan, *Wiersze*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył F. Przybylak, Kraków 1988 (wtedy używam skrótu W). Gdy w adresie bibliograficznym brak adnotacji dotyczącej tłumaczenia, przekładu dokonała autorka niniejszego eseju.
[10] Godny zauważenia jest inny przekład tego wiersza dokonany przez Agnieszkę Leśniowską: „Literatura na Świecie" 1975, nr 12, s. 380.
[11] Przytaczam za prywatną rozmową z kompozytorem.
[12] S. Pruslin, *Birtwistle, Celan and Pulse Shadows: a Cycle of Cycles*, w: Harrison Birtwistle, *Pulse Shadows. Meditation on Paul Celan for Soprano, String Quartet and Ensemble*. Claron McFadden, sopran, Arditti Quartet, Nash Ensemble, Reinbert de Leeuw.
[13] Por. M. Carneci, *Paul Celan i poezja lat osiemdziesiątych*, przeł. K. Czyżewski, T. Wyszkowski, „Krasnogruda" 1998, nr 9, s. 135-139.
[14] P. Celan, *Meridian*, Uw, s. 335 (tu „skupienie" przełożone jako „uwaga").
[15] E. Pound, *ABC czytania*, w: *Nowa krytyka amerykańska*, wybr. H. Krzeczkowski, wstęp Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 55.
[16] P. Grzesik, *Księga Nieurodzaju*, *op. cit.*, s. 42-44, cytowany fragment także na stronie http://www.ha.art.pl/traklen/traklen.html
[17] P. Grzesik, *Klandestein*, „Ha!art" 2001, nr 2, s. 52.
[18] *Ibidem*, s. 53.
[19] M. Rygielska, *Dämmerung und Verfall*, "Ha!art" 2002, nr 2-3, s. 146.
[20] *Ibidem*, s. 57.
[21] B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, w: *Szkice literackie*, opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 76.

O związkach możliwych i niemożliwych - dyskusja

JOANNA: Chciałabym zacząć od paru uwag na temat eseju Agaty. Pisze ona o podobieństwie procesów dochodzenia do rozumienia poezji i muzyki. To zdaje mi się szczególnie istotne. Przy obcowaniu z wierszem tak trudnym jak Celana, interpretator ma wrażenie zaledwie zbliżania się do sensu, koło czytania się nie zatrzymuje. Należy wracać do lektury, jak mawiał Celan „czekać aż zrozumienie przyjdzie samo".

Ważnym przykładem przenikania się muzyki z poezją jest dla mnie *Fuga śmierci*, w której śmierć jest Mistrzem z Niemiec. Nie przygrywa kopiącym sobie groby Żydom. Sami grają. Muzyka rozgrywa się poza etyką, jak wtedy, gdy posłużył się nią szczurołap z Hameln. Sprawa Celanowskiej *Fugi śmierci* jawi się jako szczególnie ciekawa: formę muzyczną zdaje się w dużej mierze realizować. Poeci grają (i-grają?) nie tylko z muzyczną kompozycją fugi. Odwołują się zapewne także do etymologii słowa „ucieczka".

Nasuwać się może pytanie, czy wynajdywanie tego typu związków jest tylko teoretycznym zabiegiem interpretacyjnym, który poszerza nam horyzonty rozumienia sztuki, ale nie ma przełożenia na praktykę. Otóż moim zdaniem tu nie chodzi tylko o poszerzanie horyzontów – pamiętajmy, że większość słuchających muzyki odbiera ją po prostu intuicyjnie, muzyka otwiera oczy, zastępuje słowa, uwalnia emocje. Między odbiorcą a dziełem toczy się gra – w sensie Gadamerowskim. Zwykle grana jest muzyka (jest bierna?). I muzyka, i poezja tkwią niejako w stanie hibernacji. Funkcjonują na papierze, by zostać odczytane, odegrane.

Jak bumerang powraca jednak pytanie: czy istnieją ekfrazy muzyczne (przypomnę, iż ekfrazę definiuje się jako „utwór poetycki będący opisem działa malarskiego, rzeźby lub budowli"). Są jednak także dzieła muzyczne, które ukształtowane zostały przez utwór literacki lub plastyczny. Taki przykład muzycznej ekfrazy stanowi właśnie utwór Hindemitha. A Andrzej Hejmej stwierdza: „(...) nie ukształtował się historycznie gatunek na pograniczu literatury i muzyki, który stanowiłby odpowiednik np. hypotypozy czy ekfrazy."

ADAM: Przede wszystkim bierzemy się za dwa problemy niemające ze sobą zbyt wiele wspólnego, pierwszym jest tzw. muzyczność poezji, drugim – jej umuzycznienie. Jeśli chodzi o tę pierwszą, to interesowała mnie jakiś czas temu i nawet zamierzałem napisać o tym poważną pracę naukową, aż w końcu, po paru latach, doszedłem do wniosku, że moja praca powinna mieć na celu tylko i wyłącznie eliminację tej sprawy z obszaru badań literackich. Z drugiej strony – w międzyczasie powstała porządna, strukturalistyczna praca Andrzeja Hejmeja, który uporządkował temat i przynajmniej na jakiś czas chyba go wyczerpał. Oczywiście pozostaje pytanie, czy powinniśmy się zajmować wyłącznie dziełami, w których „muzyczność" została tak czy inaczej zasygnalizowana, czy też – jak pani Pyzik – zwrócić uwagę na utwory, w których sami tę muzyczność dostrzegamy, aby w ten sposób uzyskać nowe narzędzie interpretacyjne.

Pierwsze podejście prowadzi do wniosków oczywistych: udało się poecie bądź się nie udało, posłużyło lub nie. Druga strategia obfituje z pozoru w ciekawsze możliwości, jednak i tu nietrudno o powierzchowne analogie, z których niewiele na dobrą sprawę wynika. Weźmy chociażby jakikolwiek dobrze zrobiony artykuł publicystyczny – zaczyna się on zazwyczaj od przedstawienia dwóch przeciwstawnych stanowisk, następnie racje obu stron ścierają się ze sobą, by ostatecznie jedna z nich tryumfalnie powróciła w finale. Mamy tu do czynienia z klasyczną formą sonatową, co jednak nie świadczy o muzycznych zainteresowaniach publicysty, lecz o tym, iż struktury ludzkiego myślenia (czy to muzycznego, czy to dyskursywnego) są mniej więcej stałe, więc po co się tym podniecać? To samo przecież z wariacjami, czy nawet z nieszczęsną fugą, jakkolwiek ta zakłada jednak symultaniczność w literaturze nieosiągalną, czy raczej osiąganą na siłę i sprawdzającą się albo w sytuacjach ultraawangardowych (jak choćby „scenariusze" Stanisława Czycza), albo mających fabularne uzasadnienie (jak w powieści Urszuli Kozioł *Ptaki dla myśli*), najczęściej zaś zaledwie sugerowaną, jak w książkach Leopolda Buczkowskiego (symultaniczność była jego *idée fixe*,), czy też u Celana. Osobna sprawa to sam proces twórczy, kiedy muzyka istotnie może dostarczyć pisarzowi pewnych formalnych lub nawet brzmieniowych sugestii (sam osobiście nie znoszę gaworzenia o „instrumentacji głoskowej" i innych tego typu dyrdymałach), których efekt jest jednak czysto literacki.

Znacznie lepiej mają kompozytorzy, mogący utwór literacki po prostu wykorzystać jako tekst albo program, tu sprawa jest znacznie bardziej jasna i skonwencjonalizowana i można sobie pofilozofować, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z czymś tak pierwotnym jak pieśń. W jej idealnej postaci powinno dojść do ścisłej odpowiedniości między wszystkimi aspektami muzyki oraz tekstu. W tym sensie wszystkie pieśni dwudziestowieczne są nieporozumieniem, zawsze bowiem mamy do czynienia z gwałtem bądź z poddaniem się, zawsze ktoś (pisarz bądź muzyk) jest górą. Zazwyczaj zresztą góruje kompozytor, gdyż bezpośredniość oddziaływania muzyki i jej ponadnarodowość sprawia, że nie zastanawiamy się, czy masywna instrumentacja Mahlera pasuje do pisanych cienką trzcinką wierszy chińskich (już przyzwyczailiśmy się, że pasuje), albo czy dziecinnym wierszykom Desnosa rzeczywiście potrzebny jest aleatoryzm kontrolowany, choćby i w złagodzonej postaci. Po prostu nie bierzemy pod uwagę tych skoków napięcia, nic nas to nie obchodzi. A jeśli obchodzi, to zawsze znajdziemy jakiś wytrych.

W tym kontekście dosyć ciekawie przedstawia się kariera Celana jako „tekściarza", bo jest on istotnie nader popularny i jakoś bez trudu poddaje się umuzycznieniu; nie znam niestety utworów, o których pisze pani Roszak, byłem za to na wykonaniu *Pulse Shadow* Birtwistle'a w obecności kompozytora, który potem powiedział parę słów o swoim dziele i dało mi to trochę do myślenia. Przede wszystkim nie zgadzam się z panem Brzóską twierdzącym, że eksperyment muzyczny nie powinien towarzyszyć eksperymentowi słownemu. Oczywiście powinien, choć oczywiście powinien to być eksperyment adekwatny, chyba że chcemy zrobić postmodernistyczny zgrzyt, a nie o to przecież chyba panu Brzósce szło. Gdy idzie o Celana, to jego eksperymentalność jest dość pozorna i (by tak rzec) wystudiowana, dla mnie osobiście sprowadza się to do międlenia w kółko paru tych samych (niezmiennie wzniosłych) słów, ale ktoś może nazwać to przeprowadzaniem słownego minimum przez maksimum pół znaczeniowych, nie przeczę. Birtwistle twierdzi, że natrafił na tę poezję przypadkiem i nie zna innych jej muzycznych realizacji. Jego pomysł polega na tym, by pisać „muzykę wymazywaną": duże fragmenty pierwotnej partytury zostały usunięte bądź też mogą być wykonywane nieobligatoryjnie, jak np. długi recytatyw altówki, który pozostali wykonawcy mogą w dowolnym momencie przerwać ostrym akordem. To wszystko bardzo ładnie oddaje specyficzną „niedopowiedzianość" poezji Celana, to jej legendarne „zmierzanie w stronę milczenia". A jeśli weźmiemy pod uwagę skłonność Birtwistle'a do nieustannego pisania na wszystkie instrumenty naraz, nabieramy szacunku dla jego gestu autocenzury.

Aspektem ryzykownym jest natomiast pisanie tych pieśni do tekstu przełożonego na angielski. Tu znów Birtwistle zasłania się swoją pokorą i twierdzi, że nie zna niemieckiego dostatecznie dobrze, jednocześnie dodając, że utwór może być i nawet był już wykonywany w języku oryginału. No dobrze, tylko że jakkolwiek liczba sylab się zgadza (sprawdziłem), to jednak akcent padający w angielszczyźnie na rzeczownik, w niemczyźnie pada często na czasownik, no i pieśń zmienia całkowicie swój charakter. Moim zdaniem mógłby się zdecydować, no ale mamy tu jak na dłoni wszystkie problemy kompozytora piszącego pieśni. Czy powinien je pisać do poezji, nad którą (intelektualnie? emocjonalnie?) zapanował, czy też do takiej, która budzi w nim respekt? Czy – nawet będąc Polakiem lub Chińczykiem – ma je pisać do tekstów w znanym sobie języku, czy też do takich, które są do opanowania przez każdą śpiewaczkę światowego formatu? Czy (wreszcie) powinien pisać pieśni, skoro pieśni pisać się nie da? Nie lepiej skomponować kolejną mszę, której tekst jest tak dobrze znany, że może sobie spokojnie zostać po łacinie?

JOANNA: Nie mogę nie bronić Celana, właściwie jego poezja sama się broni. Wiele w niej jąkania, wiele słów więźnie w gardle. To – dla pewnego typu czytelników – twórczość niezwykle ekspansywna, sprawiająca, że żaden później przeczytany wiersz nie może wygrać z Celanem. On powiększa pojemność słowa. Nie widzę w tej poezji „międlenia w kółko paru tych samych (niezmiennie wzniosłych) słów".

AGATA: Gdybym miała zamiar udowodnić coś równie banalnego, jak istnienie „pewnych stałych struktur ludzkiego myślenia", nie chciałoby mi się o tym pisać, bo faktycznie nie ma się czym podniecać. Szkoda również, że Adam Wiedemann dostrzegł w moim tekście tylko aspekty marginalne – zdaje się, że gaworzenia o instrumentacji głoskowej itp. jest tam góra 2 linijki – a pominął milczeniem bądź uznał za nieinteresujące sprawy kluczowe, takie jak koncepcja bardziej elastycznego, pełnego języka i próby przełożenia go na praktykę muzyczno-literacką np. przez Cage'a. Jest to tym dziwniejsze, że cieszy się u niego dość pochlebną opinią książka Andrzeja Hejmeja, która wydaje mi się ciągiem takich właśnie, jak to określono, „dyrdymałów", kompletnie bezużytecznych, jeśli przychodzi do konfrontacji z samym dziełem, napisaną w dodatku nieznośnym dla mnie akademickim żargonem.

Badanie muzycznego aspektu poezji nie musi się koniecznie kończyć wyrugowaniem literaturoznawstwa, a nawet jeśli, to stałoby się to niekiedy z korzyścią dla samej poezji. Nie załamuję tedy rąk nad domniemaną niemożnością istnienia muzycznej krytyki literackiej, choć opinie, że poruszamy się wśród mrzonek i rojeń mogłyby zostać trochę lepiej uargumentowane – ale z braku miejsca nie będziemy tutaj szczegółowo rozpatrywać np. całego olbrzymiego zagadnienia korespondencji sztuk.

Samą muzyczność poezji można oczywiście rozumieć na wiele różnych sposobów: w sensie najprostszym – przez komponowanie do niej muzyki i jej wykonywanie; w sensie wykorzystania jej onomatopeicznych właściwości – przez m.in. znienawidzoną instrumentację głoskową; w sensie mechanicznym – mniej lub bardziej chybionego przenoszenia pewnych „technik" z dziedziny muzyki w dziedzinę literatury czy wreszcie „pójścia na całość" w zjawiskach „ultraawangardowych" – jak np. u Schwittersa, dadaistow, Cage'a czy *sound poetry*.

Użyteczna w tym kontekście wydaje mi się koncepcja przekładu Ezry Pounda, który w dość szczególny sposób pojmował ideę translacji – pojedynczy język zmaga się wciąż z sobie właściwymi granicami i tkwiącymi w nim odgórnie narzuconymi założeniami (Wittgenstein powiedziałby: regułami), utrudniającymi nieskrępowany przekaz. Stąd u niego aplikowanie kolejnych warstw językowych, a także interesujące interferencje pomiędzy nimi. Przypomina mi działalność takich kompozytorów jak Berio czy bardziej współcześnie – zjawisko plądrofonii.

Ponadto słynie on z muzycznych walorów swojej poezji i jako wynalazca „nowych muzyk poetyckich", dostarczając niekończących się katuszy swoim tłumaczom – przełożenie melodii oryginału staje się tutaj sprawą życia i śmierci przekładu. No właśnie – „to nie może być powiedziane w jednym języku". Tym, o co mi chodzi jest pokazanie, jak język jest heterogeniczny, jak język muzyki może częściowo stapiać się z językiem jako takim, co jest zależne od procesów rozumienia czy przyswajania danego przekazu, że przekaz jednolicie werbalny tak naprawdę nie istnieje. Np. Harry Partch pytany o źródła swojej muzyki mówił o chińskich kołysankach, hebrajskich pieśniach za zmarłych, muzyce Indian Yaqui i rytuałach plemion kongijskich, tradycyjnej muzyce japońskiej, musicalu i chorałach kościelnych na równi z pijackimi zaśpiewami włóczących się pociągami po Stanach *hobo*.

Nie rozumiem sztywnego rozgraniczenia zjawisk stricte muzycznych i literackich – w czym miałaby się zawierać esencja jednego i drugiego? Cage, który wierzył, że poprzez rytmiczne zakomponowanie *Wykładów* i rozmontowanie składni, „demilitaryzacji języka", przekroczy w końcu jego barierę, pojmował muzyczne skłonności poezji dość prosto – poezja pozwala na wprowadzenie do języka elementów muzycznych, takich jak czas i dźwięk. Jednocześnie zwierzał się, że nie udało mu się doprowadzić słów do takiego stanu, jak dźwięki muzyczne. Tym, co starał się zrobić, było stworzenie sytuacji pozwalającej słowom zaistnieć w jakimś innym niż dotychczasowy kontekście.

TOMASZ: Nie wiem, czy ideałem pieśni jest ścisła odpowiedniość między wszystkimi aspektami muzyki oraz tekstu. Bowiem nawet jeśli założymy, że muzyka coś znaczy, to określenie jej znaczenia będzie dużo bardziej efemeryczne od określenia znaczenia tekstu. I cóż w ogóle ma oznaczać ta odpowiedniość – czy nie jest o krok od tautologii i prymitywnej ilustracji muzycznej? Jak oddać muzyką najprostsze i największe słowa – miłość, śmierć, ciszę? To są zapewne pytania bez odpowiedzi.

Trudno jest PISAĆ o muzyce, ale – znając dosyć dobrze pieśni Szymona Brzóski (słyszałem je kilka razy) nie potrafię usłyszeć „powoli postępującego ślepnięcia", ani nie czuję się „rażony

dźwiękiem", jak wspomina o tym Asia Roszak. Takie zestawienia i porównania wydają mi się trochę puste i śmieszne. Co do zestawień w artykule Agaty Pyzik, przekładanie kategorii muzycznych na literackie – np. treść, forma, technika – może prowadzić do zamazania ich czytelności i do sytuacji, w której prawie wszystko można udowodnić. Problem pojawia się chociażby przy fudze – czy można nazwać formą twór wyprowadzony z techniki i tak ściśle od niej zależny? Fuga pozostaje fugą niezależnie od ilości przeprowadzeń, a ilość ta ma przecież istotny wpływ na jej formę. Sama praca nad materiałem słownym może wykorzystywać podobne procedury jak praca nad dźwiękami – redukcję, modyfikację, permutację. Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden problem – obcowanie z dziełem literackim i dziełem muzycznym odbywa się na zupełnie innych zasadach. Przede wszystkim oba typy dzieł różnie przejawiają się w czasie.

ADAM: Drogie Panie, nie przesadzajmy! Poeci często posługują się starożytnym toposem śpiewu, co nie znaczy bynajmniej, że śpiewają naprawdę, ani nawet, że te akurat utwory są jakoś specjalnie predestynowane do przeróbki na pieśni. Taka konwencja po prostu, i tyle.

Grochowiak był melomanem i sporo w jego twórczości świetnych muzycznych metafor (jak choćby „ciężko chodzące szprychy fortepianu" z wiersza o Małcużyńskim), a jednak przedsięwzięciem ryzykownym wydaje mi się szukanie w nich muzyki. Poezja dysponuje specyficznym melosem odróżniającym ją od innych typów mowy, mimo wszystko jednak znacznie bardziej się różni od melosu pieśniarskiego niż od zwykłego „języka ulicy".

Ekfrazy muzyczne oczywiście istnieją, mniej lub bardziej udane, przy czym wyznacznik gatunkowy istotnie się nie wyklarował, zazwyczaj są to ekfrazy „nieczyste", jak np. znakomity *Kontrapunkt* Barańczaka, tyleż będący opisem *Wariacji Goldbergowskich* Bacha (w wykonaniu Goulda), co i samej sytuacji słuchania.

Cage zastosował w swoich tekstach literackich pewne procedury muzyczne (nb. awangardowe, więc słabo jeszcze w muzyce zakorzenione), co dało efekt przyjemny, acz jednorazowy. Wyciąganie z tego koncepcji „bardziej elastycznego, pełnego języka" niezbyt mnie przekonuje, bo język Cage'a jest właśnie niezbyt elastyczny, czy może o tyle nim jest, że nagina się do ścisłych procedur, których poza samym Cagem nikt chyba nie stosował. Z kolei *Ursonate* Schwittersa jest partyturą muzyczną napisaną na dźwięki mowy – nie dostrzegamy tu znaczeń, nie ma ona zatem nic wspólnego z literaturą poza wyglądem. Z kolei Pound pisał wiersze po angielsku, inkrustując je obcojęzycznymi wstawkami i doprowadzając w ten sposób komentatorów do specyficznej nadprodukcji.

Wielojęzyczność jest zresztą w poezji częstym chwytem, weźmy chociażby późne wiersze Ivana Blatnego, pisane po czesku i po angielsku naraz lub wiersze Johna Ashbery'ego, w których współwystępują różne typy kolokwialności i języków fachowych – tu oczywiście zgadzam się, podobne rzeczy robił Berio, cytując w *Sinfonii* Mahlera i Straussa. To jednak, co u Beria wytworzyć ma efekt obcości i stylistyczny zgrzyt – u Ashbery'ego jest samą materią, z której lepi się wiersze. A to różnica.

JOANNA: Nie rozumiem, Tomku, motywów Twojej wypowiedzi. Skoro Ty czegoś nie słyszysz, to i ja nie miałam prawa, bo tego tam nie ma (?), zatem – Twoja prosta implikacja – to, co ja słyszę i opisuję jest puste i śmieszne? Hm. Istnieje – po gadamerowsku – także słuch literacki. Ja u Brzóski wysłuchiwałam wiersza! I Celana usłyszałam. Jestem polonistką, więc wszystko, co piszę o muzyce, odnosi się – pośrednio – do obecności w niej tekstu poetyckiego. Skoro „razi muzyka" to znaczy, iż razi NADAL Celan, że dźwięk znaczącej wartości nie odebrał słowu, które tutaj jednak było prymarne. Może słyszę więcej, bo odbieram tę muzykę inaczej niż Ty, kompozytor, i inaczej niż Ty – bo tak głęboko nie wniknąłeś w Celana. To on jednak, jest w moim szkicu istotniejszy niż muzyka. Mnie interesują umuzycznienia Celana jako rażoną poezją autora *Sprachgitter*. Oczywiście, nie imputuję Tobie nieoczytania w Celanie, nie obstaję także przy stanowisku, iż kto nie czuje się zachłyśnięty tą hermetyczną poezją – ten osioł (żeby przywołać słynną frazę Lichtenberga). Nic z tych rzeczy. Ale – do jasnej cholery – ja słyszę.

TOMASZ: Naczelną zasadą dobrej dyskusji (moim zdaniem) jest prowokacja. Oczywiście, droga Asiu, nie musisz słyszeć tak jak ja, ale Ty słuchasz bardziej słów, niż muzyki, sama się do tego przyznajesz. Nic dziwnego, że potem przenosisz sens tekstu na sens muzyki. Czy to poszerza pole interpretacji? Wydaje mi się, że wręcz przeciwnie. Z powodu tekstu można (nie trzeba) słyszeć tylko to, co się chce usłyszeć. Twoja wypowiedź poraża mnie. Ilość przeczytanych książek świadczy tylko o tym, że dużo się przeczytało. Można żyć cytatami, można szukać prawdy w sobie.

ADAM: Mnie Asi wypowiedź nie poraża, oznacza tylko tyle, że różne są style słuchania, również słuchania „profesjonalnego". Przypominam sobie wspomnienie Marty Ptaszyńskiej o jej studiach u Messiaena i „słyszeniu kolorystycznym": oboje w ten sposób słyszeli, ale każde widziało co innego. Bynajmniej nie uważam, że „młodopolski", obrazowy styl słuchania jest nieuprawniony. Wręcz przeciwnie, w literaturze doprowadza to często do świetnych rezultatów. Natomiast jeśli muzykolog słyszy w ten sposób, to musi mu to już trochę przeszkadzać...

JOANNA: Tomku, aż mi się odechciało dyskutować... Dobrze w każdym razie, że czytałam o ironii, mogę „droga Asiu" przeczytać antyfrastycznie. Do rzeczy: „Przyznaję się" – piszesz: a to jakaś wina (!) mieć preferencję w kierunku słowa? Czy to poszerza pole interpretacji? Raczej je ukierunkowuje. Nie słyszę tego, co chcę, tylko to, co tam dla mnie jest. Wierz mi, że ilość przeczytanych książek świadczy o czymś więcej, niż o tym, że wiele się przeczytało. To ja chyba na tyle. Niebawem napiszę coś do Adama. Dziś mnie trochę Tomek ściął z nóg.

TOMASZ: Nie chciałem Cię urazić, Asiu, ale skoro Twój artykuł ma mieć znamiona tekstu naukowego, jak sądzę, powinien zakładać pewną dozę intersubiektywności. Ja także mogę powiedzieć, że – słuchając pieśni *Erblinde* Szymona Brzóski – słyszę latające smoki o skrzydłach wysmarowanych musztardą i obronić się tym samym argumentem – że *ja* słyszę inaczej. Oczywiście „obrona" jest dużo łatwiejsza, gdy w muzyce słyszymy to, co mówi tekst. Mój zarzut dotyczy treści przekazu – a raczej jej transparentności semantycznej, której nie dają, moim zdaniem, opisy stosowane przez Ciebie do muzyki Szymona. Nie chcę znów wytykać, żebyś nie podejrzewała mnie o „interpersonalne rozgrywki", ale chociażby zdanie „żywe dźwięki sprawiają, iż utwór się toczy jak kamienie w liryku" brzmi cokolwiek śmiesznie. W tym kontekście wspominałem, jak trudno jest PISAĆ o muzyce.

Co do wypowiedzi Adama – mnie wypowiedź Asi poraża w innym znaczeniu tego słowa (vide: wypowiedź Asi na ten temat). Zaś co do świadomości, jaki etap stylistyki literackiej odpowiada temu etapowi stylistyki muzycznej, na jakim się jest, być może pomaga to dobrać odpowiednią literaturę. Natomiast porównanie *Sinfonii* Beria z wielojęzycznymi tekstami wydaje mi się nietrafione, bo nawet jeśli uznamy muzykę za język, to może ona mieć różne stylistyki. Ale nie mówić różnymi językami. To, co w Beriu jest zgrzytem, porównałbym raczej do wstawienia w wiersz futurystyczny fragmentu XIX-wiecznej prozy. Ale w tym samym języku!

AGATA: Jeśli chodzi o wypowiedz Tomka o różnych sposobach przejawiania się w czasie dzieła muzycznego i literackiego: tak, zgoda, ale po to podkreślałam domaganie się przez pewna grupę utworów poetyckich „wykonywania", aby zaznaczyć ich niekiedy równie uzależniony od czasowego urzeczywistnienia, co muzyka, wymiar i w związku z tym podobny do muzyki ich sposób przejawiania się w czasie.

Jeśli zaś chodzi o porównanie działalności Pounda i Berio: czy naprawdę cytowani w *Sinfonii* Bach, Strawiński i Stockhausen to tylko różne stylistyki tego samego języka? Albo pieśni kościelne i muzyka Yaqui, które na równi inspirowały Partcha – czy to wciąż ten sam język? Czy z kolei pomiędzy językiem angielskim a chińskim zachodzi jakaś różnica pojęciowa? Nie sądzę – warunkiem istnienia jakiegoś języka jest jego przekładalność na inny, jakieś wspólne im uniwersum i klasyfikacja przedmiotów.

Zastanawiam się nad niezbędnością umieszczania przez autora sensu czy przekazu w literaturze – czy rzeczywiście jest to jej element niezbywalny? Może to tylko jedna z wielu strategii poetyckich, równie dobra jak inne, jeśli nie chybia celu? Co z XX-wiecznymi zjawiskami wygaszania sensu słów w poezji? Pound miał dość naciąganą wizję możliwości bezpośredniego uobecniania wyrażanego przedmiotu przez ideogram, będący obrazem rzeczy, ale coś z tego sposobu myślenia o natychmiastowym, bezpośrednim i perswazyjnym oddziaływaniu poezji jest w jej czytaniu jakoś obecne. Dante na przykład miał swój podział słów ze względu na różnice brzmienia: były słowa kosmate i gładkie, włochate i ufryzowane; można dobierać słowa tak, aby ich brzmienie wywoływało jakiś obraz, co się nazywa fonopeą, albo tak, by ich sens spotęgował brzmienie – melopea. To są oczywiście *par exellence* indywidualne użytki z poezji, ale unaoczniające wysiłek oddania czegoś, co nie było już dla poety metaforyczne. Jeżeli Asia *słyszy*, to słyszy i basta.

Jeżeli chodzi o muzyczność samego wiersza, to warto zaznaczyć, że nie jest to wcale li tylko jego warstwa ściśle dźwiękowa, ale że wynika ona i jest bezpośrednio spleciona z warstwą znaczeniową i jest równie jak ona ważna. Muzyczność wiersza nie istnieje w oderwaniu od jego „treści". A czym np. wytłumaczyć powracające renesansy kunsztownych form poetyckich? Oczywiście, jeżeli poeta nie zmusi formy villanelli albo sestyny do wyrażenia dokładnie tego, co chciał wyrazić, jego działalność pozostanie zaledwie wirtuozerią, a jeśli piękne brzmienie poezji pozostaje jedynym istotnym elementem utworu, to także i ona przestaje mieć znaczenie.

JOANNA: Po ostatniej wymianie zdań wniosek, że choćby muzykom nie było to w smak, język muzyki jest i poezji, i teorii poezji potrzebny. I – tak mi się zdaje – sprzyja wzajemnemu objaśnianiu. Nie zaistnieje w tekście np. fuga doskonała – to niemożność poza kwestionowaniem. Ale nie sądzę, by teksty, dajmy na to, Celana czy choćby Sosnowskiego były jakimiś surogatami muzycznymi – nie w tych kategoriach należy je oceniać. A tekst krytyczny jest – jak chciał Spitzer – immanentny wobec omawianego. Muzyka w literaturze (też ta objawiająca się w sferze pojęć) nie ma ambicji mierzyć się z muzyką w muzyce – to byłoby przecież niemądre.

Właściwie mi przykro, że wokół nazwiska Szymona Brzóski Tomek narobił tyle złego szumu – uważam Szymona, i nie tylko ja, za niezwykłego kompozytora. Pieśni, o których mówimy, są dla mnie niezwykle ważne. Fakt, iż Szymon jest od lat moim przyjacielem może powinnam tu pominąć, ale – niewykluczone, iż Tomek zechciałby napisać, że powyższe jest tylko wynikową tego faktu. Na wszelki wypadek podaję do wiadomości ogółu.

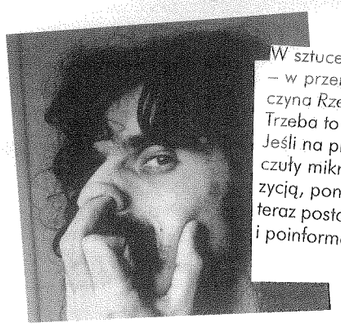
Teraz jeszcze uwaga do Tomka. Niechże Cię śmieszy na co tam masz ochotę. Może zanalizuj swoje zdanie: „Mój zarzut dotyczy treści przekazu – a raczej jej transparentności semantycznej, której nie dają, moim zdaniem, opisy, które stosujesz do muzyki Szymona". Mam wrażenie, że chodzi Ci raczej nie o treść, a o formę? Piszesz o treści przekazu pieśni czy tekstu o nich?

Co do nazwisk, które przywołujemy, a które są też pochodną przeczytanych książek (i, jak twierdzisz, tylko tego). Nie przytaczamy ich chyba, by przyłożyć sobie nimi jak pałką między oczy, tylko pamiętając, iż funkcjonują pojęcia (jak np. „wpływ"), które kojarzą się z kilkoma teoriami. Ja piszę w rozumieniu Blooma, wiec to zaznaczam. Inne nazwiska padają też dlatego, że pamiętamy, iż ta dyskusja jest przeznaczona do czytelnika, który zapewne nie posiadł – jak i my wszyscy – Biblioteki Babel. Chyba mieliśmy – że użyję języka sieci – dostarczyć jakiś linków...

ADAM: Nie mam wiele do dodania, bo z naszej dyskusji wynikło dokładnie to, czego się spodziewałem: nic specjalnego. O związkach, wpływach i powinowactwach będzie się mówić jak się mówi, a zamiast do jakichkolwiek uściśleń, dojdzie jedynie do dalszych komplikacji. Poetycki sampling, o którym ostatnio było głośno, to zespół najróżniejszych technik, począwszy od cytatów struktur (Foks) poprzez centony (Pióro) i parafrazy (Sosnowski) aż po różne wynalazki przejęte od autorów Oulipo, są to techniki literackie, a ich wspólna, „muzyczna" nazwa ma na celu pewną konsolidację dążeń opartych na posługiwaniu się „cudzym słowem" i być może pomaga w ich przyswojeniu przez osoby, u których odbiór muzyki jest rzeczą uprzednią wobec odbioru poezji.

TOMASZ: Asiu, wbrew temu, co Ci się wydaje, ja bardzo lubię pieśni Szymona! Dyskusję chciałbym zakończyć adekwatnymi chyba w tej sytuacji słowami Audena (z *The Sea and the Mirror*): „Thanks for the evening; but how/ Shall we satisfy when we meet,/ Between Shall-I and I-Will,/ The lion's mouth whose hunger/ No metaphors can fill?"

Dyskusja odbyła się w dniach 15-26.02 drogą elektroniczną między Krakowem, Poznaniem i Warszawą; redagowali Anna Pęcherzewska i Jan Topolski. Gorąco polecamy lekturę pełnej wersji (około dwa razy dłuższej niż opublikowane fragmenty!) znajdującej się na naszej stronie internetowej www.glissando.pl

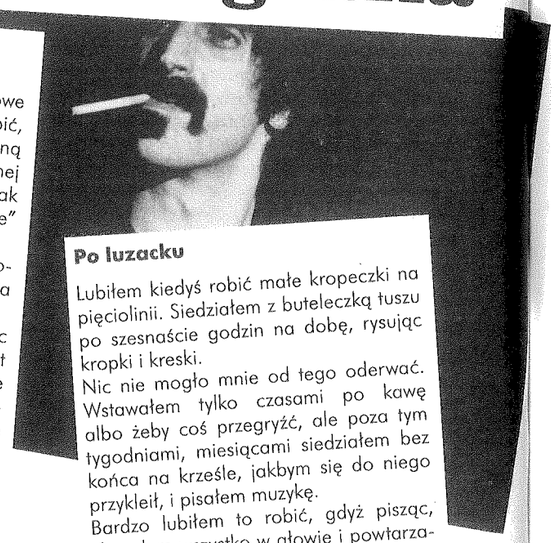


W sztuce najważniejsza jest **Rama**. W malarstwie – dosłownie, w innych dziedzinach sztuki – w przenośni. Bez tego skromnego akcesorium nie wiadomo, gdzie kończy się *Sztuka* i zaczyna *Rzeczywisty Świat*.
Trzeba to włożyć w ramki, bo inaczej ludzie spytają: **Co to za gówno tam na ścianie ?**
Jeśli na przykład John Cage mówi: „Kiedy będę pił sok z marchwi, przyłożę sobie do gardła czuły mikrofon i to będzie moja kompozycja", to bulgotanie w jego gardle staje się kompozycją, ponieważ włożył to w ramę i powiedział o tym. „Możesz to przyjąć lub odrzucić, ale ja teraz postanawiam, że to jest **muzyka**". Potem to już tylko sprawa gustu. Bez założenia ramy i poinformowania o tym mamy faceta pijącego sok z marchwi.

Nienawistne praktyki

Jednym z czynników, który decydująco wpływa na program nauczania muzyki w szkołach, jest to, która z mód w muzyce współczesnej dostaje najwięcej subwencji od tajemniczych darczyńców z krainy rozmaitych fundacji. Przez jakiś czas jeśli nie pisało się muzyki serialnej, (w której tonacje mają liczby, dynamika ma liczby, gęstości wertykalne mają liczby itd.) albo jakiś utwór nie miał serialnego rodowodu, to nie było się wartym złamanego grosza. Krytycy i akademicy stawali ramię w ramię, by powiedzieć autorowi, że jego dzieło to kupa gówna, bo liczby się nie zgadzają. (Nie zaprzątali sobie głowy, jak to brzmi, czy kogoś porusza ani czego dotyczy. Najważniejsze były liczby.)
Fundacje, które przyznają pieniądze ludziom zaangażowanym w podobne przedsięwzięcia, od czasu do czasu postanawiają przestać finansować jeden gatunek muzyki i przerzucić się na inny, którym się zafacynowały. Na przykład bywało tak, że dawali kasę tylko na rzeczy spod znaku pi-piiip (kompozycja serialna i elektroniczna). Teraz finansują jedynie minimalizm (prostacki, oparty na powtórkach rodzaj kompozycji, łatwy do wyćwiczenia, a więc oszczędność w kosztach). Czego więc uczą dziś w szkole? Minimalizmu. Dlaczego? Bo można dostać na to kasę. Efekt dla kultury? **Monochromonotonia.**
By uzyskać odpowiednio wysoki status na uniwersytecie, profesor czy inaczej kompozytor-wykładowca musi się podłączyć do czegoś, co naprawdę ma wzięcie, na co dają kasę dobroczyńcy i – podobnie jak w wypadku tej książki – słowem-kluczem jest tu „minimalizm". Zatem po uciążliwym semestrze, który spędzili na ocenianiu kompozycji swych minimalnych podopiecznych, minimalni profesorowie poprawiają birety i wypełniają podania o „zapomogę hojnej fundacji". Studenci i nauczyciele co roku rywalizują łeb w łeb o dostęp do tego koryta.
Pewnego dnia fundacje kultury przestaną finansować muzykę minimalistyczną, a zaczną coś innego i wówczas Krajobraz Muzyki Poważnej zaroi się od nikomu niepotrzebnych, pozostawionych samym sobie *minimalistów z dyplomem*.

Frank Zappa autobiografia

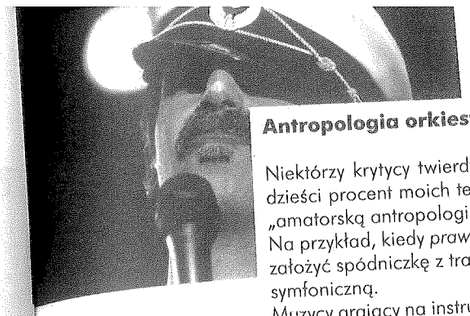


Pierre Boulez

Zanim osobiście poznałem Bouleza, wysłałem mu moje partytury orkiestrowe w nadziei, że będzie chciał nimi dyrygować. Odpisał, że nie może tego zrobić, ponieważ miał do dyspozycji we Francji jedynie orkiestrę kameralną złożoną z dwudziestu ośmiu instrumentów, nie miał natomiast orkiestry symfonicznej (a nawet gdyby było inaczej, to pewnie nie skorzystałby z jej usług, bo, jak mi potem wyjaśnił, nie interesowało go „Francuskie Brzmienie Orkiestrowe" i wolał Orkiestrę Symfoniczną BBC).
Pierwszą płytę Bouleza kupiłem, gdy byłem w klasie maturalnej. Było to firmowane przez Columbię nagranie *Le Marteau Sans Maître* pod dyrekcją Roberta Crafta z *Zeitmasse* Stockhausena na drugiej stronie.
W ciągu roku udało mi się zdobyć partyturę tego utworu. Słuchałem więc płyty z oczami wbitymi w nuty i wtedy zauważyłem, że wykonanie nie jest zbyt precyzyjne. Później kupiłem nagranie tego utworu firmowane przez wytwórnie Tunrabout, na którym dyrygował Boulez, i znów byłem zdumiony, bo spostrzegłem, że pierwszą część poprowadził znacznie wolniej, niż było zaznaczone w partyturze. Nagabywałem go o to, kiedy się spotkaliśmy.
Boulez jest, by użyć jednego z ulubionych określeń Thomasa Nordegga, człowiekiem „poważanym jak nowotwór", ale bywa też czasem skory do śmiechu. Przypomina mi nieco postać, w którą wciela się Herbert Lom w filmach o Różowej Panterze. Nie ma wprawdzie tego psychopatycznego tiku oka, ale charakteryzuje go podobna nerwowość, jak gdyby z jakiegoś powodu miał za chwilę wybuchnąć niepohamowanym śmiechem.
Zjedliśmy razem lunch w Paryżu, przed nagraniem *The Perfect Stranger*. Boulez zamówił coś o nazwie *brebis du*...(wstawić odpowiednie słowo). Nie wiedziałem, co to jest. Wygląd? Substancja podobna do mięsa na liściu dziwacznej sałaty, polana półprzezroczystym sosem. Wyglądało, że naprawdę mu smakuje. „**Pokrojony krowi nos**" – odparł. Podziękowałem grzecznie i powróciłem do jedzenia kotleta.

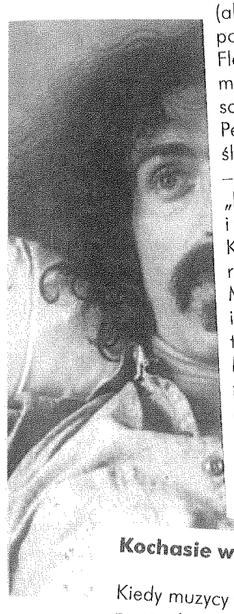
Po luzacku

Lubiłem kiedyś robić małe kropeczki na pięciolinii. Siedziałem z buteleczką tuszu po szesnaście godzin na dobę, rysując kropki i kreski.
Nic nie mogło mnie od tego oderwać. Wstawałem tylko czasami po kawę albo żeby coś przegryźć, ale poza tym tygodniami, miesiącami siedziałem bez końca na krześle, jakbym się do niego przykleił, i pisałem muzykę.
Bardzo lubiłem to robić, gdyż pisząc, słyszałem wszystko w głowie i powtarzałem sobie cały czas, że to naprawdę jest w dechę.
Pisanie muzyki i słyszenie jej jednocześnie w głowie to zupełnie inne doświadczenie niż zwykłe słuchanie.
Nie piszę już więcej „muzyki na papierze". Straciłem na to ochotę, kiedy zacząłem współpracować z orkiestrami symfonicznymi.



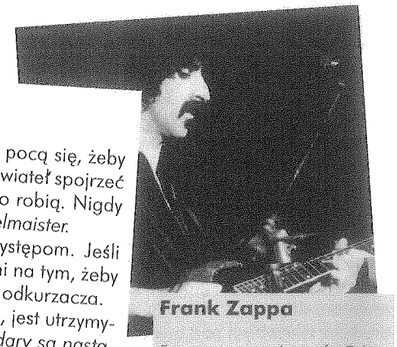
Antropologia orkiestry symfonicznej

Niektórzy krytycy twierdzą, że to, co robię, jest perwersyjną formą „teatru politycznego". Dwadzieścia, trzydzieści procent moich tekstów rzeczywiście idzie w tym kierunku, resztę działań można by zaklasyfikować jako „amatorską antropologię".
Na przykład, kiedy *prawdziwy antropolog* prowadzi badania nad jakimś plemieniem, musi zjeść miskę robaków, założyć spódniczkę z trawy i **do roboty!** W moim wypadku podobnym postępowaniem była praca z orkiestrą symfoniczną.
Muzycy grający na instrumentach smyczkowych to jedno plemię; muzycy grający na dęciakach to drugie plemię, które dzieli się na „podplemiona" (oboista myśli inaczej niż klarnecista, a ten myśli inaczej niż flecista, flecista zaś inaczej od fagocisty). Perkusiści stanowią kolejne, zupełnie odrębne plemię.
W ramach tych grup dostrzegam charakterystyczne dla nich cechy, na przykład muzycy grający na smyczkach mają większą skłonność do zamartwiania się o swoje emerytury niż inni muzycy w orkiestrze.
Skrzypkowie najwyraźniej borykają się z problemami, które zupełnie nie dotyczą wiolonczelistów. Nauka gry na skrzypcach trwa latami i kiedy już się starło palce do kości, co się za to ma? Krzesło w dziewiątym rzędzie i wygrywanie całych nut, podczas gdy jakiś facio, który byłby pewnie lepszy w polityce (lub obciąganiu fiuta), siedzi sobie na samym przedzie i rżnie wszystkie *zajebiste solówki*.
Altowioliści to częstokroć *niedoszli skrzypkowie*. Niewielu ludzi grających na altówce wybrało ten instrument z **miłości** – zazwyczaj są to po prostu *zdegradowani* skrzypkowie. Dochodzi do tego już w szkole podstawowej (altówka to przedmiot, który nie bardzo pasuje do dziecięcego podbródka – może prowadzić do skrzywienia postawy.) Ludzie, którzy nie radzą sobie w twardym świecie skrzypiec, zostają wygnani do *altolandu*.
Fleciści i harfiści to dla mnie osobnicy źle nastawieni do pracy, a to z powodu całej tej *anielskiej* muzyki, którą muszą wykonywać. Waltornistów także cechuje arogancja – muszą grać te wszystkie bzdety, które brzmią jak schody.
Perkusiści grający na kotłach? Dajcie spokój. Uważają się za „wyjątkowych", ponieważ **ich bębny** mają określoną wysokość tonu (żadnemu innemu perkusiście z orkiestry nie wolno mieć kotłów jako drugiego instrumentu – *tylko* oni *mogą* grać na kotłach). W szkole średniej mieliście książkę, w której było napisane, że puzoniści to „błazny orkiestry" (co oznacza, że widok dorosłych mężczyzn zarabiających na życie przesuwaniem suwaka w tę i we w tę oraz zostawiających na podłodze kałuże śliny był dla autora podręcznika niezwykle zabawny).
Kiedy Schönberg wprowadził do współczesnej kompozycji orkiestrowych *puzonowe glissanda*, krytycy byli oburzeni, uważali bowiem te dźwięki za *nieprzyzwoite*, a wobec tego niegodne sali koncertowej.
Muzycy, którzy grają na jednych instrumentach, nie znoszą, gdy sadza się ich obok muzyków, którzy grają na innych, gdyż dźwięk tych instrumentów ich obraża. Podczas mojego pobytu w Orkiestralandzie przyglądałem się tym facetom i instrumentom przez nich wybranym i próbowałem odgadnąć, co wpłynęło na ich wybór.
Miałem wrażenie, że w wypadku skrzypków wiązało się to z presją rodziny. Po prostu gra na skrzypcach była *tradycją rodzinną* i facet *musiał* się tego nauczyć (tak jak we włoskich rodzinach nieszczęsne dzieci padają ofiarami *kultu akordeonu*).
Nie sądzę, żeby zbyt wielu rodziców pragnęło, by ich dziecko grało na perkusji. To samo z fagotem. Niewielu rodziców marzy o dniu, w którym ich mały Waldzio zachwyci sąsiadów dmuchaniem w brązową rurę z tym czymś wystającym z boku. (...)



Kochasie w Trasie

Kiedy muzycy wyruszają w trasę, ich „priorytety" się zmieniają. Na próbach pocą się, żeby nauczyć się grać to czy tamto; na scenie pocą się, żeby przed wygaszeniem świateł spojrzeć na pierwszy rząd i sprawdzić, czy nie siedzą tam dobre „towary". Wszyscy to robią. Nigdy nie byłem w trasie z orkiestrą, ale jestem pewien, że i tam jest niejeden *dupelmaister*.
Szanuję różne ciągoty moich muzyków, albowiem dodają one kolorytu występom. Jeśli muzycy załapią upragnioną **Minetę,** to koncert idzie lepiej. Tak, **zależy** mi na tym, żeby każdy z nich znalazł sobie to jedyne w swoim rodzaju skrzyżowanie kelnerki i odkurzacza.
Jednym z najgorszych obowiązków, jaka nakłada na mnie rola lidera zespołu, jest utrzymywanie zbiorowej dyscypliny podczas występu. Koncert trwa, a ja wiem, że *radary są nastawione* – wszyscy szukają (domyślacie się czego).
I nie mam nic przeciwko temu. Każdy ma prawo wyhaczyć **Minetę**, ale powinno się to odbyć w uczciwy sposób – powinien na nią **zasłużyć** dobrą grą. Czasami usiłują oszukiwać... i wierzcie mi, ludzie, nie jest to najpiękniejszy widok.
Przykład: jest wiele powodów, dla których muzycy chcą grać na scenie solówki, ale w rock and rollu zazwyczaj grywa się je tylko po to, żeby po koncercie załapać minetę. Aby wypaść zniewalająco, muzycy najczęściej kończą swoją **wielką solówkę** wejściem po skali i trzymają długo ostatnią nutę, powtarzając ją, jak najszybciej potrafią.
Bez względu na rodzaj instrumentu niemy przekaz brzmi zawsze tak samo: **„Och, teraz tryskam!"** Taki podtekst wysyła się publiczności.
Skrzypek Jean-Luc Ponty, który był krótko w zespole na początku lat siedemdziesiątych, zawsze kończył swoje solówki w ten sam sposób – wił palcami pod samą szyjką i „tryskał" ostatnią nutą na wszystkie strony... a **publika szalała!** Tyle że jeśli jest się z kimś takim w jednym zespole i ogląda się to co wieczór, to ma się ochotę powiedzieć: „Hmm". (...)



Frank Zappa

Fragmenty z autobiografii „Takiego mnie nie znacie" w tłumaczeniu Roberta Sudoła wybrał Jan Topolski, przepisał Rafał Rząca, drobnej redakcji dokonała Ania Pęcherzewska; z tego wydania pochodzą również cytaty w dialogi obok.
Książkę opublikowało wydawnictwo Alfa-Wero w roku 1994, serdecznie dziękujemy za możliwość przedruku

Dialog o atonalności, polirytmii i pudlach

O freaku Franku Zappie rozmawiają: Jan Topolski i Dominik Mokrzewski

JANEK: Witam szacownego zappologa, zappofana, led zappolina oraz Zappetkę (jak mawiał mój Tata na malutkie... grzaneczki). Zajmiemy się twórcą niepokornym i niemierzalnym, który próbował przekroczyć większość granic w muzyce XX wieku, z granicą dobrego smaku włącznie, i któremu, co gorsza, w wielu przypadkach się to udało. Chciałbym pod uwagę poddać następujące kwestie:

1. Czy Zappa był niespełnionym Kompozytorem Muzyki Poważnej? Mogą o tym świadczyć jego: inspiracje (Varèse, Strawiński etc.), długotrwałe flirty z orkiestrą: wynajmowanie jej i komponowanie dla niej; współpraca z Boulezem (przerwana z powodu... niedokładności tego drugiego), wspomniana w autobiografii rozkosz pisania partytur i dyrygowania, wreszcie skłonność do długich form, z trudem mieszczących się w estetyce muzyki popularnej: „poematy" (*Adventures Of Greggary Peccary*), „opery" (*200 Motels*), „oratoria" (*Civilization: Phase III*).
2. A może twórczość Zappy to przykład muzyki współczesnej uprawianej w instrumentarium (rekwizytorni) rocka i jazzu? (Podobnie jak Dick to (wg Lema) metafizyka rozgrywana w rupieciarni SF?) Pozostaje to zajęciem o wiele sensowniejszym niż działania kompozytorów akademickich sięgających po gitarę elektryczną, czy rockmanów używających orkiestry symfonicznej! A może żadnych granic nie ma?
3. Późny okres synclavierowy i w ogóle późny Zappa – do czego zmierzał, co chciał osiągnąć? Był rozczarowany zarówno nieprecyzyjną grą orkiestr, jak i lenistwem rockmanów; był wkurzony na cały rynek, a być może i na swoich konserwatywnych słuchaczy; siedział sobie w piwnicy i kreował muzykę brzmiącą dziś może trochę naiwnie, ale wybiegającą daleko w przyszłość.
4. Żywa recepcja Zappy: promowanie przez zespół Ensemble Modern (trzy płyty, pierwsza z udziałem FZ – *Yellow Shark* w 1993 roku, później współudział przy *Civilization...*, wreszcie – w 2004 roku – kolejne aranżacje Ali N. Askina, *Graggary Peccary & Other Persuasions*). Multum aranżacji (np. w 2001 autorstwa Ambrosius Ensemble z Finlandii – zespół instrumentów barokowych, czy w 2002 Ensemble Omnibus – jazzowy zespół dęty). Docenienie na prestiżowym Holland Festival (monograficzna edycja 2001). Dlaczego Zappa tak bardzo inspiruje i co nam się jeszcze marzy w związku z jego spuścizną?!

Arf!

DOMINIK: Czy Zappa był niespełnionym kompozytorem muzyki poważnej? Jeśli chodzi Ci o to, że nie udało się mu w pełni zrealizować wielu projektów z orkiestrami symfonicznymi (holenderską, wiedeńską i polską), to masz rację, Janku. Stało się tak głównie z powodów finansowych, a także uprawnień związków zawodowych, które cały czas podwyższały gaże instrumentalistów. Zappa musiał płacić co najmniej połowę wszystkich rachunków związanych z organizacją sesji nagraniowych, sal koncertowych, uposażeń muzyków, ekip technicznych i kopistów.
Poza tym orkiestry i zespoły kameralne, z którymi współpracował, nie zawsze potrafiły się wykazać profesjonalizmem (być może z powodu braku czasu i pieniędzy na wystarczającą ilość prób). Zgadzam się z Tobą, Janie, jeśli chciałbyś interpretować „komponowanie muzyki poważnej" jako pisanie na skład, który w swej nazwie odnosi się do słów w rodzaju *contemporary* lub *symphonic*. Myślę że, Zappa nigdy nie chciał komponować muzyki poważnej. Tworzył muzykę inspirowaną Strawińskim, Webernem, Varèsem, Nancarrowem na składy uchodzące za klasyczne po to również, aby udowodnić, że na koncercie muzyki symfonicznej można się dobrze bawić. Komponował muzykę pełną gębą współczesną, ponieważ ta muzyka po prostu podobała mu się. Na pewno nie robił tego dlatego, że uważał to za sztukę „wysoką", „poważną" itd... W wieku 12 lat zaczął kolekcjonować nagrania Varèse'a obok wykonawców rytm'n'bluesowych. Komponował więc to, czego chciał od dziecka słuchać, a nie to, co mogło posiadać jakąś obiektywną wartość.
Zappa nie robił dobrze sprzedającej się muzyki rozrywkowej tylko po to, by mu starczyło na finansowanie muzyki POWAŻNEJ. „Orkiestra to najwspanialszy instrument muzyczny." – mówił – Gra na nim jest niewiarygodnym wprost doznaniem, któremu nic nie dorównuje, może z wyjątkiem śpiewania jakiejś doowopowej harmonii z lat pięćdziesiątych, kiedy się słyszy, że akordy dobrze wychodzą". Wydaje mi się, że jest to konsekwencja dobrze przemyślanej koncepcji sztuki – przejętej od Cage'a teorii DADA. To, czy coś jest sztuką, zależy tylko od ramy, czyli od sytuacji uznania czegoś za sztukę. Cage w utworze *4'33"* pokazał, że muzyki nie można definiować nawet poprzez wprawianie w ruch cząsteczek powietrza, muzyką może być cisza, coś pozadźwiękowego, np: rytm pór roku lub humor, ironia, dowcip (dźwięczność im wprawdzie towarzyszy, ale nie jest celem). Własności zbioru dźwięków (wartość lub stopień komplikacji struktury) nie mogą decydować o tym, czy coś jest dobrą muzyką, ponieważ za muzykę może zostać uznane nawet coś niedźwięcznego. Koncepcja ramy może być stosowana wtedy, gdy nie ma żadnej własności przedmiotu, która mogłaby zadecydować o tym, że uznamy go za dzieło sztuki. To tylko gust (coś przypadkowego i być może irracjonalnego) pozwala umieszczać w ramie przedmioty w myśl zasady nieodłącznej dla dada: COKOLWIEK, GDZIEKOLWIEK – BEZ ŻADNEGO POWODU.
Jeśli Zappa taką koncepcję przyjmował, nie mógł przypisywać jednemu stylowi wartości obiektywnej. Dokonuje on krytyki stylów, opierając się tylko na swoim guście, swoich odczuciach. Zappa porównuje satyrę na swej niemal doowoopowej płycie *Cruising With Ruben' the Jets* do satyry w muzyce poważnej: „traktowałem tę płytę jak muzykę Strawińskiego z jego »neoklasycznego okresu«. Skoro on mógł przetwarzać klasyczne wzorce, to dlaczego my nie moglibyśmy robić tego samego z młócką z lat pięćdziesiątych?" Dodajmy, że w utworze *Fontain of Love* z tej płyty znajduje się cytat z początku *Święta wiosny*.

JANEK: A to zostałem obsztorcowany, i to w piśmie, którego ambicją ma być granic gatunkowych i hierarchii przełamywanie! Zgadzam się z większością Twoich uwag, jednak ciągle pozostaje pytanie: po co Zappa chciał współpracować z tymi orkiestrami? Chodziło mu tylko o brzmienie instrumentów (na co mogłyby wskazywać jego ostatnie eksperymenty syntezatorowe)? O to, że na poważnym koncercie może być niepoważnie? Dlaczego nie ograniczył się tylko do płyt z piosenkami rockowymi czy wręcz (co za odważny krok wstecz!) doowoopowymi? Wciąż mi się wydaje, że tu mogła działać ambicja stworzenia czegoś solidniejszego niż dobry singiel czy koncertowy kawałek; czegoś, co utrwalone w partyturze przetrwa śmierć Zappy i będzie mogło być dalej grane i grane... Jak transkrypcje synclavierowych utworów na orkiestrę, dokonane przez Alego N. Askina z Ensemble Modern, które posłużyły zapewne późniejszym interpretatorom ze Skandynawii do sporządzenia dwóch skrajnie odmiennych aranżacji (jazzowej i pseudobarokowej). Pamiętaj, jak rzadko piosenka rockowa osiąga status standardu czy czegoś, do czego się wraca. No jasne, są covery, są remiksy, ale to kwestia ślepego losu, łutu szczęścia, że coś kogoś zainspiruje. Tutaj masz natomiast „uświęcony" tradycją zapis, utwór istnieje niezależnie od wykonania, po prostu istnieje. Co powiesz na taką ostrą ontologię, drogi dadaisto?
I spotkało go pod tym względem rozczarowanie, jak sam piszesz: związki zawodowe, lenistwo muzyków. Dlatego tak ważne wydają mi się jego późne przygody z Synclavierem, wynikające może z chęci uniezależnienia się od żywych wykonawców, tworzenia muzyki takiej, jaką ją słyszał „w głowie", bez żadnych kompromisów i niedoróbek. Bo przyznaj, że jego wspaniali (niczego im nie ujmuję [„ujmując"?]) koledzy z zespołów nie byli w stanie wszystkiego zagrać... A jednak okazało się, że i w Synclavierze czaił się kompromis, jak sądzisz? Przecież to (*Jazz From Hell, Frank Zappa Meets Mothers Of Prevention*) jest brzmieniowo cholernie chłodne, jakieś takie nieludzko doskonałe, wręcz „martwe"... To ja już wolę transkrypcje Ensemble Modern...
No i ostatnia sprawa: jak najbardziej wierzę w to, że gatunkowe granice nie miały dla niego znaczenia. Stąd to, przytoczone na początku, porównanie Lema: o skomplikowanych sprawach rozgrywanych w taniej rekwizytorni. Nie zgodzę się jednak z Tobą, że nie miała dla Zappy znaczenia jakość materiału dźwiękowego i że wszystko mu było jedno, co i jak, że był rasowym dadaistą. To skąd tak dużo w jego utworach komplikacji: melodycznej, rytmicznej, harmonicznej? Skąd prawie każdy utwór ma w sobie jakiegoś „haka", coś niespodziewanego i znacznie wykraczającego poza prostotę przyjętej akuratnie konwencji rozrywkowej? A to cytat, a to niespodziewana modulacja, a to jakiś dziwny instrument, a to wyrafinowana solówka, a to polimetria, a to gęsta dysonansowa harmonia, a to niesamowity tekst. Trudno jest nawet znaleźć jakikolwiek kawałek Zappy, który byłby banalny, zwyczajny, normalny... No jasne, odpowiesz: tak mu się podobało. Ale czynił to z zaskakującą jak na dadaistę konsekwencją; budował duże formy, dopieszczał brzmienie, wielokrotnie wracając do tych samych utworów (który dadaista tak robił?)... GDZIEKOLWIEK, COKOLWIEK, ALE NIE BEZ POWODU!

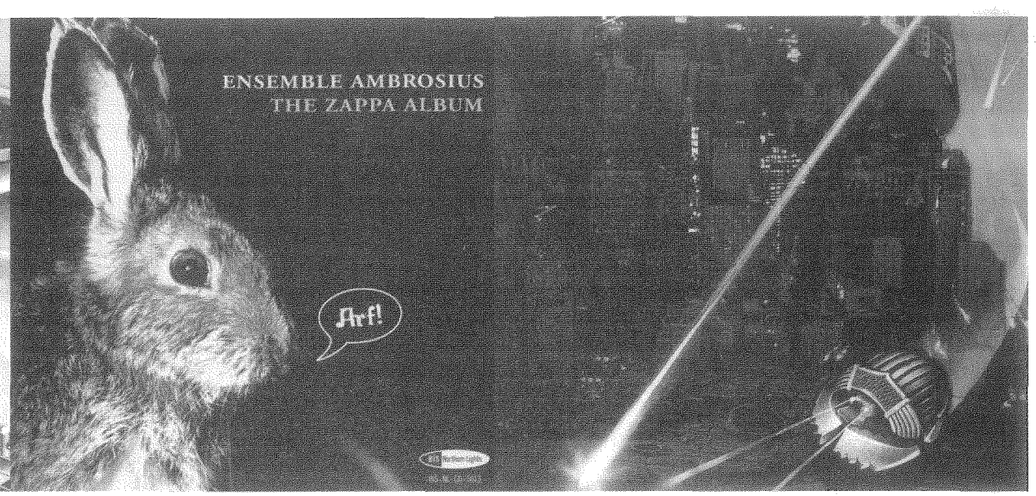
DOMINIK. Janie, kiedy mówimy, że ktoś postępuje tak, jak mu się podoba, to wówczas co mamy na myśli ? Że nie działa zgodnie z racją, normą ani z jakiegoś POWODU. Aby można było mówić o „powodzie", musi on być znany innym ludziom. Takie zjawiska, jak polirytmia, atonalność, określona faktura czy brzmienie, mogłyby stanowić powód komponowania, ale w wypadku Zappy tak nie jest. Są jedynie przygodną przyczyną albo, jeśli chcesz: POWODEM miłego odczucia, zwanego „podobaniem się". Mogą być inne różne przyczyny miłych odczuć. Tak się złożyło, że Zappie podobały się: ładne piersi, pudle, i obciąganie druta (*blow-job*) i one również znalazły swoje miejsce w jego kompozycjach muzycznych. Czy jest, Janku, coś w samym ciągnięciu druta, dla czego warto by się odnosić do niego w dziele muzycznym? Jeszcze raz przytoczę słowa Zappy. „Ostateczna zasada powinna brzmieć następująco: jeśli w twoich uszach coś brzmi dobrze, to znaczy, że jest zajebiste, jeśli zaś źle, to pewnie jest gówno warte".
Dlaczego Zappa jednak pisał na orkiestrę? Dlaczego tworzył utwory na Synclavier? Po prostu lubił słuchać / grać / komponować taką muzykę, chciał pokazać innym, że można się nią bawić. Wydaje się, że istnieje stereotyp, iż muzyka współczesna jest nudna i smutna. Tymczasem Zappa pokazał że może być dowcipna, choćby na *Yellow Shark*, *Lumpy Gravy* czy *Civilisation*...
Jestem pewien, że młodym polskim kompozytorom tłumaczy się sens ich pracy, tak jak Ty próbowałeś tłumaczyć POWAŻNĄ

twórczość Zappy: nie wszystek umrzesz, napisz partyturę, to może ktoś po twojej śmierci to zagra. Jednak to jest absurdalne. Zappa uważał nową muzykę za bardzo kosztowne i ryzykowne przedsięwzięcie, które raczej go nie upamiętni: „Wykonawcy prawdopodobnie nie zagrają muzyki właściwie (niepoważne podejście do pracy, za mało czasu na próby), natomiast publiczność nie będzie słuchać uważnie, ponieważ wszystko będzie brzmieć źle (...) W takiej sytuacji nie ma drugiego podejścia (...) światowe prawykonanie zwykle jest wykonaniem ostatnim." Wyjątkiem od tej smutnej reguły okazała się dla Zappy współpraca z Ensemble Modern. Dyskografia Zappy liczy ponad 70 tytułów, z których tylko jeden jest udanym podejściem do muzyki nowej (dwa nieudane to: *Perfect Stranger* i *London Symphony Orchestra*). Są natomiast znakomite projekty, takie jak: *200 Motels*, *Lumpy Gravy*, *Ahead of Their Time*, będące połączeniem rocka i muzyki współczesnej. Mamy też wspaniałe jazzujące *Hot Rats* oraz bigbandowe *Waka Jawaka* i *Grand Wazoo*. Płyty, które weszły do kanonu muzyki rockowej: *One Size Fits All*, *Apostrophy*. Szczytem stronniczości byłoby uznanie, że tylko pisanie muzyki współczesnej uwieczni Zappę. PO STOKROĆ: NIE. Myślę, że więcej osób zna *Peaches en Regalia*, *Don't Eat Yellow Snow*, *Dancin Fool*. One też są wykonywane przez muzyków, i to takich, którzy potrafią improwizować, a nie tylko grać z kwitów i za pokwitowaniem. Pogarda Zappy dla klasycznych instrumentalistów widoczna jest w jego antropologii orkiestry symfonicznej i na

filmie *200 Motels*, w którym smutne grubasy w smokingach, grające nudne, długie dźwięki kontrastują z ekscentrycznymi, barwnie odzianymi i atrakcyjnymi seksualnie rockmenami.
Kolejnym zagadnieniem jest ontologia utworu muzycznego. Znowu się z Tobą nie zgodzę. To nie partytura jest właściwym utworem, ale nagranie albo wykonanie. Między innymi dlatego Zappa zarzucił papier nutowy na rzecz Synclaviera. Na potwierdzenie znów przytoczę jego słowa: „Aby utwór istniał w formie, w której może dotrzeć do szerokiej publiczności, musi być wykonany (...) i/lub nagrany i/lub wydany na płycie, zostać rozprowadzony do sklepów i wystawiony na sprzedaż". I jeszcze na temat ontologii: „Napisaną na papierze muzykę można porównać do przepisu kulinarnego. Przepis to jeszcze nie potrawa, tylko instrukcja, jak ją zrobić." Czytanie partytury jest to doznanie będące indywidualnym doświadczeniem, którego nie można przekazać drugiej osobie. Dopóki „przepis" nie zostanie zamieniony w drgające cząsteczki powietrza, nie możemy mówić o muzyce w tradycyjnym znaczeniu. Chyba że jest ktoś cudakiem i zjada papier z przepisem, wówczas jest dadaistą, muzykologiem albo grafikiem tego pisma.
Przechodzę do sedna, podam teraz dadaistyczny powód komponowania nowej muzyki przez Zappę. Chodzi o wcielenie w życie zasady, że wszystko może być sztuką, niezależnie od norm wy-

rzucających pewne ekspresje w niebyt. Imperatyw łamania norm jest obecny w całym życiu Zappy. „Mówią wam, żebyście nie utyli, żebyście nie palili, że nie możecie jeść masła, że cukier was zabije, jednym słowem wszystko jest dla was szkodliwe – zwłaszcza seks (...) Jeśli posłuchaliście matki, ojca, księdza, faceta z telewizji (...) i pędzicie teraz nudny, marny żywot, to w pełni na to zasługujecie. Jeśli chcecie być głupimi fiutami, to nimi bądźcie." Ta sama zasada stosuje się do muzyki: „Bez odchyleń od normy niemożliwy jest postęp."
Wracamy do wywodu – aby porzucić normy, trzeba je najpierw dobrze poznać. „Miejscem, w którym jest najmniej entuzjazmu do przekraczania norm, jest orkiestra symfoniczna". Zappa chce poznać wroga i pokonać go na jego terenie. I słyszy: „Fe, to napisał facet, który jeszcze żyje"... Albo inny cytat: „Kiedy do miasta zjeżdża gościnnie jakiś dyrygent, zwykle nie dyryguje niczego, co napisał żyjący kompozytor. Sięga po Brahmsa, Beethovena, Mozarta – ponieważ wystarczy jedna próba i wszystko brzmi znośnie. Wówczas księgowi się cieszą, publiczność też, bo zna muzykę, więc dzięki temu może się skupić na choreografii dyrygenta. Dlaczego ma to być lepsze od kilku facetów którzy rzępolą w podłym barze *Louie, Louie* albo *Midnight Hour*?!" To ma Ci udowodnić, że kompozycje symfoniczne nie były dla Zappy formą hibernacji, jako że zdawał się gardzić procederem grania muzyki umarlaków. Granie muzyki zwłok jest konsekwencją „nienawistnej praktyki", czyli ustanowionej normy, za którą kryje się w rzeczywistości lenistwo muzyków, zawężone gusta publiczności, a także ograniczenia finansowe.
Zappa mówi dalej: „Muzyka okresu klasycznego jest dla mnie nudna, ponieważ przypomina malowanie według szablonu. Niektórych rzeczy kompozytorom tego okresu nie wolno było robić, ponieważ zostały objęte przepisami branżowymi, które określały, czy dany utwór to symfonia, sonata czy cokolwiek innego. Wszystkie normy, które wówczas stosowano, zaistniały tylko dlatego, że facet płacący rachunki chciał, by melodyjka, którą kupuje, brzmiała tak a nie inaczej. Król mówił: każę ściąć ci głowę, jeśli to nie będzie brzmiało tak a tak. Papież mówił: wyrwę ci paznokcie, jeśli to nie będzie brzmiało tak a tak. Dziś są rozmaite komisje wydające koncesje, dyrektorzy programowi w radiu, DJ-e, decydenci w firmach fonograficznych – cóż za banalna reinkarnacja dupków, którzy kształtowali muzykę w odległej przeszłości." Nienawistne praktyki są wciąż obecne w muzyce najnowszej, co więcej, są wtłaczane do głów młodych kompozytorów jako niepodważalne, jak np. „dwunastotonowe barachło, wedle którego nie wolno zagrać pierwszej nuty, dopóki nie przebiegło się przez pozostałych jedenaście, niszcząc tonalność poprzez nadawanie wszystkim dźwiękom jednakowej wagi." Podobnie promuje się, według Zappy, minimalizm, ponieważ stał się modny – a więc opłacalny i spodobał się fundacjom

czy ministerstwom wspierającym sztukę, tym współczesnym reinkarnowanym papieżom (patrz cytat z autobiografii obok).
Celem Zappy była walka z nudą. W świecie przez niego krytykowanym panowała MONOCHROMONOTONIA, on zaś panaceum na nudę widział w zabawie rozgrywającej się w rozmaicie ukształtowanym krajobrazie muzycznym. Gdzie możemy znaleźć muzyczny wyraz owych krytycznych tez? Na pewno w operze *200 Motels*, w której pojawia się bezpośrednie odniesienie do muzyki serialnej. Dwa ostatnie utwory z płyty *Freak Out!* można odbierać jako żarty z nieautentycznych eksperymentów awangardy, podobnie zresztą jak *Ahead of Their Times*. Wiele utworów kończy się totalną kakofonią, po której wykrzykiwane jest: „Co, głupki, nie wierzycie w postęp?". Na tych płytach Zappa nie odnosi się tylko do typowego brzmienia awangardowego (sam bowiem często po nie sięgał) lecz do kontekstu, w jakim się pojawia. Było ono modne w jego czasach, jednak Zappa mawiał: „Nikt nie ma zielonego pojęcia, co się kurwa, dzieje na koncercie współczesnej muzyki poważnej."
Natomiast zgadzam się z Tobą, jeśli chodzi o porównanie do Dicka – problemy metafizyczne w tanim instrumentarium fabularnym. Dodałbym jeszcze: inaczej nie da się już poruszać kwestii metafizycznych. Analogicznie, aby być dadaistą, należy odrzucić podział na muzykę rozrywkową i poważną – i Zappa to zrobił, głównie w projektach łączących oba nurty, i tych jest najwięcej w jego dyskografii.
I dziwnym trafem to oni właśnie w większości odczuwają nieprzepartą chęć eksperymentowania, odkrywania, przełamywania granic i nie powtarzania się, (w dodatku niekoniecznie dlatego, że jest to modne czy na czasie; to był okres może kilkunastu lat koło 1950 roku, ale na pewno nie był to motyw działania pionierów i dzisiejszych innowatorów!). Dziwnym również trafem większość wymienionych przez Ciebie atrakcyjnych seksualnie rockmanów powiela tylko (z kilkudziesięcioletnim opóźnieniem) pomysły owych „grubasów". To Strawiński wymyślił politonalność i namiętnie stosował cytaty, to Schönberg odrzucił harmonię i rozwiązywanie dysonansów, to Varèse uznał barwę za fundament muzyki i pisał dzieła na perkusję i taśmę; to Cage zapisał ciszę i bawił się w prawdziwy dadaizm, a nie Zappa czy ktokolwiek spoza, że tak się brzydko wyrażę, establishmentu. No nie, jak to możliwe, toż to skandal! Tacy nudziarze, a przekraczają granice?
Nie chcę bynajmniej, tak jak Ty, bezsensownie zaostrzać opozycji: muzyka poważna – muzyka rozrywkowa. Nie o to przecież chodzi. Prawdziwy podział biegnie gdzie indziej, między muzyką użytkową a inną. Dlaczego tak się dzieje? Jednym z powodów jest to, że muzyka poważna (kompozytorzy, orkiestry) jest dotowana przez rząd, a zatem samowystarczalna; natomiast muzyka rozrywkowa musi się sama utrzymać, musi się sprzedać, a więc musi przyciągnąć czymś, konserwatywnego z natury (to dłuższa dyskusja), słuchacza. I właśnie przeciwko temu walczył przecież



JANEK: Mój Drogi! Widzę, że prowokacja się udała i wydobyłem z Ciebie wszystko, czego byś normalnie z taką pasją i zaangażowaniem nie wykrzyczał. Dobrze wiesz przecież, iż ja także (poniekąd za Twoją sprawą) namiętnie słucham i bawię się przy piosenkach Zappy (w tym tygodniu moimi faworytami są urocze *What's The Ugliest Part Of Your Body* i hipnotyczne *We're Turning Again*), i jak bardzo doceniam te wszystkie projekty, o których piszesz.
W Twojej polemice zapędziłeś się jednak chyba za daleko. Wydaje mi się, że nie dostrzegasz ważnego historycznie rozróżnienia między muzyką klasyczną i współczesną (powiedzmy od Schönberga, Strawińskiego i Varèse'a), stosujesz natomiast prosty (by nie powiedzieć dosadniej) podział na grubasów we frakach i szczupłych freaków. Otóż wszystkie Twoje działa wymierzone są raczej w muzykę z czasów przed XX wiekiem, więc trochę w bok od właściwego celu. Bo chyba nie muszę Ci przypominać, ile to reguł złamała poważna muzyka współczesna (harmonicznych, rytmicznych, brzmieniowych, estetycznych). Chyba nie muszę Ci uświadamiać, że to smutni we frakach (nie zawsze grubi) porzucili tonalność, wymyślili dodekafonię, serializm, punktualizm, muzykę sonorystyczną, konkretną, elektroniczną, spektralną itd. itd...

Zappa: on miał gdzieś zaspokajanie gustów tej Debbie, jak ją opisał, durnej, białej nastolatki z domu na przedmieściac. To właśnie rynek ze swoimi mechanizmami staje się największym producentem nudy! Sugeruję więc jedynie, że Zappa walczył w istocie na trudniejszym polu niż taki, powiedzmy, Lachenmann, który ma wygodną posadę profesora w państwowej akademii, zgarnia pieniądze za zamówienia, wykonania i transmisje radiowe. I stąd kwestia, którą poruszyłem na wstępie, a która wydaje mi się dość ciekawa: jak Zappa zmagał się z rynkiem? I jak zakończył tę walkę? Co by się stało, gdyby dostał był pięcioletnie rządowe stypendium? (no, przy jego tekstach i buntowniczym duchu to mocno nierealne, ale załóżmy). No i tak na koniec: co zostawił po sobie? Co sądzisz o najnowszych interpretacjach i jak oceniasz jego wpływ na nowe generacje muzyków?

DOMINIK: Drogi Janku, postaraj się uwierzyć, że nie starałem się forsować moich prywatnych poglądów na muzykę dotowaną przez rząd. (Swoją drogą, to znalazłeś interesującą dystynkcję między muzyką poważną a rozrywkową: dotacje państwowe. Nie jestem pewien czy można to by nazwać samowystarczalnością, powiedziałbym raczej, że to pasożytnictwo na podatnikach, przynajmniej tych, którzy wolą rozrywkę). Puśćmy jednak wodze fantazji – myślę, że gdyby Zappa dostał fundusze rządowe,

stworzyłby więcej muzyki z udziałem żywych instrumentalistów. Byłyby to pewnie transkrypcje jego utworów synclavierowych, tak jak na najnowszej płycie Ensemble Modern. Wracając jednak do głównego wątku, wydaje mi się, że nie przeczytałeś uważnie mojego tekstu albo ja w polemicznym zappale przestałem mówić jasno i wyraźnie. Inną możliwością jest kolejna PROWOKACJA, której jesteś mistrzem.

Po pierwsze, to nie ja, lecz Zappa miałby nie odróżniać w swej krytyce muzyki współczesnej (od Schönberga do dziś) od klasycznej (od muzyki czasów kamienia łupanego do Schönberga). Po drugie, Zappa odróżnia muzykę współczesną od klasycznej. Po trzecie, Zappa nie krytykuje samej muzyki ani nawet kompozytorów, ponieważ klasyczni są trupami (o zmarłych nie mówi się źle), a współczesnych (Schönberga, Varèse'a, Strawińskiego Cage'a, Weberna, Nancarrowa) namiętnie słucha.

Zapytasz więc: co Zappa krytykuje? Otóż: muzyków, dyrygentów i kompozytorów, których ekspresja jest tłamszona przez „nienawistne praktyki". Krytykuje i demaskuje źródło tych praktyk. Nienawistne praktyki to normy narzucane ludziom muzyki przez innych ludzi i instytucje. Są to w rzeczywistości tzw. upodobania fiutów. Oczywiście mają oni możliwość zinstytucjonalizowania swego widzimisię w systemie szkolnictwa muzycznego lub poprzez dotacje finansowe (jeśli są fiutami z ministerstwa lub jakiś komisji czy fundacji). Kiedyś byli to papieże i królowie, dzisiaj kadra w uczelniach muzycznych, urzędnicy, mecenasi i autorytety. W muzyce rozrywkowej są to ludzie radia i firm fonograficznych. Dyktują oni normy komponowania, dyrygowania, grania i słuchania. Każdy oczywiście na swój sposób: sponsorzy i ludzie z ministerstwa poprzez wybór stylu, który otrzyma dotację; kadra poprzez nauczanie takich zasad, aby uczniowie komponując według nich, zaspokajali gusta mecenasów, i po to, by zarówno kadra jak i oni mieli co jeść. Publiczność zaś osłuchuje się, przyzwyczaja i wreszcie zaczyna lubić to, czego chcą słuchać hojni sponsorzy i karni rzemieślnicy.

Zappa rzeczywiście tymi samymi działami ostrzeliwuje establishment muzyki klasycznej i współczesnej. Zauważ Janku, że krytyka ta uderza raczej w system szkolnictwa, w muzyczne zaplecze, a nie w nią samą. „Wbicie do głów tych wszystkich norm jest zadaniem nauczyciela. Aby zdać egzamin, student musi udowodnić, że potrafi się przystosować do potrzeb zmarłych przed wiekami królów i papieży, a kiedy już to zrobi, dostaje kawałek papieru, na którym napisano, że jest kompozytorem... Sprawa wygląda jeszcze gorzej na studiach podyplomowych, gdzie uczy się ludzi jak pisać muzykę współczesną, ponieważ nawet w muzyce współczesnej istnieją nienawistne praktyki", jak np. wspomniana dodekafonia.

Zobacz, jak w Polsce wygląda edukacja muzyczna albo repertuar Filharmonii Narodowej. W szkołach pierwszego stopnia w ogóle nie uczy się grania muzyki współczesnej, a w szkołach drugiego stopnia – z rzadka. Oczywiste jest, że krytyka Zappy nie dotyczy Weberna, Cage'a, Varèse'a i im podobnych. Oni jednak swoje osiągnięcia budowali na zgliszczach zastanych norm, a poprzez swoją działalność muzyczną potwierdzają jego diagnozę.

Zappa chce łamać normy, które ograniczają wolność ekspresji. To ona może nam się podobać albo nie. Kiedy poskramiamy ekspresję za pomocą przyjętych odgórnie norm, ograniczamy zakres naszego zaangażowanego odbioru i tworzenia. Chodzi o to, aby nasza paleta lubienia i nielubienia była szeroka. Dla Zappy celem tworzenia będzie zawsze zaspokojenie ciekawości: stworzenie czegoś czego, co chciałby sam posłuchać i polubić. Nie jest to łamanie zasad dla samego łamania, ale dla uprzyjemnienia słuchania. Myślę, że to dobrze, że stosował on WYKROCZENIA współczesnych kompozytorów, kiedy miał na to ochotę. Sam również przecierał nowe ścieżki w muzyce.

Jestem pewien, że to on najlepiej w XX wieku przełamywał bariery muzyki rozrywkowej i poważnej/współczesnej w swoich projektach łączących oba gatunki oraz synclavierowych. Zaliczyłbym więc go do wymienionych przez Ciebie reformatorów. Jednak to, że Strawiński wymyślił politonalność, to jeszcze nie wszystko. Powinien był jeszcze nie stosować jej jako normy w swoich kompozycjach, aby poszerzać ekspresję i tolerancję – swoją i publiczności. Można by zatem powiedzieć, że aby trwale znieść jakąś zasadę w muzyce, trzeba zmieniać jej zaplecze – sposób myślenia. Wyobraź sobie, jak wspaniale by było, gdyby wszystkie fundusze, które idą na klasykę, szły na realizację projektów młodych kompozytorów, a muzyków szkoliłoby się tak, aby grali projekty swoich kolegów, a nie umarlaków. „Warszawska Jesień" i Forum Młodych przez cały rok...

JANEK: Bezczelnie wykorzystując moje redaktorskie uprawnienia, pozwolę sobie zakończyć ten burzliwy dialog. W ostatnich jego sekwencjach pojawiło się wiele fascynujących problemów, na które całego „Glissanda" by nie starczyło – jak choćby kwestia finansowania ambitnej muzyki współczesnej (por. ankietę na ten temat na http://free.art.pl/nowamuzyka), ale i problem zupełnie zasadniczy, który po części jest tematem sąsiedniego bloku o muzyce improwizowanej (s. 2-31): czy i jak możliwa jest muzyka bez zasad i bez ograniczających norm? Dlaczego przyjmuje się je i odrzuca... Bo to nie jest taka prosta sprawa, jak Zappa sugeruje: że są głupie fiuty i gnębieni artyści; czasem bowiem (a w świecie muzyki poważnej – zazwyczaj) to sami muzycy narzucają sobie normy, by tworzyć według, mimo albo wobec nich; zainteresowanych rozwinięciem tej kwestii odsyłam do mojego eseju, który ukaże się we wrześniu w „Odrze".

Dodosie Drogi, można by tak gadać godzinami... Ze swej strony dodam jeszcze, że dla mnie wymarzony Zappa to – oprócz tego, co napisałeś w ostatnich zdaniach – przede wszystkim dobry duch, który patronuje (i niech dalej to czyni !) rozmaitym anarchistycznym i wspaniałym akcjom, współczesnym, rozrywkowym, muzycznym i jakimkolwiek innym, na spacerowaniu z pudlami i robieniu lodów kończąc. Z jednej strony, poprzez ciągłe inspirowanie niepokornych, z drugiej zaś, poprzez drażnienie tych kornych.

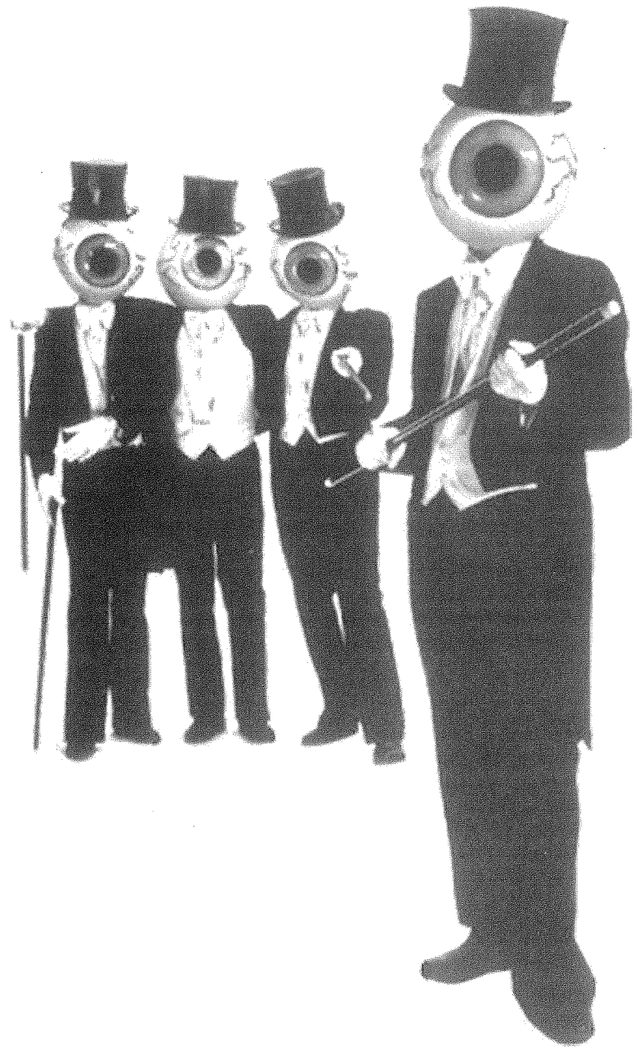
No to powiedz w końcu, jaka jest *Ugliest Part Of Your Body*?

DOMINIK: Niektórzy mówią, że to nos, jeszcze inni, że to palce u stóp, ale ja myślę, że to umysł. Arf!

Dialog przeprowadzony drogą elektroniczną między Bonn a Warszawą w dniach 15-25.01.2005.

Polecamy płyty
Lumpy Gravy (1967)
Hot Rats (1969)
200 Motels (1971)
One Size Fits All (1975)
Joe's Garage (1989)
Shut Up'n' Play Yer Guitar (1981)
Make A Jazz Noise Here (1991)
The Yellow Shark (1993)
Civilization, Phaze III (1994)
Läther (1996)

W cztery oczy The Residents



Bach is dead (Duck Stab)

Bach is dead
Bach is dead
Bach is dead
Bach is dead

Walking women want to see
The Southern Cross at night
And so they set aside a sock
And tie their laces tight

Yes mournful is the melody
That echoes in their heads
Without a beat they march along
Believing Bach is dead

Bach is dead

Laughing Song (Duck Stab)

An oily ole egg with a red peg leg
Thought a porquepine was his daughter
But he soon found out
That she had the gout
And often would wink underwater

HA HA HA HA HA HA HA
HO HO HO HO HO HO HO
HE HE HE HE HE HE HE
HA HA HA HA HA HA HA

A red red rose saw a big pig pose
On the edge of a silver dollar
The end of his tail
Was a long-necked nail
And in place of his face was a scholar
HA HA HA HA HA HA HA (...)

Zanim na dobre poznałem Residentsów, z zespołem tym kojarzyła mi się tylko jedna rzecz: wielkie gałki oczne – Mr. Green Eye, Mr. Brown Eye, Mr. Blue Eye. I jedna czaszka – Mr. Skull. Założę się, że wiele osób słyszało o The Residents dokładnie to samo. Czterej dziwni przebierańcy: nikt nie wie jak się nazywają, kim naprawdę są, nikt nie zna ich twarzy; coś tam się obiło o uszy, ale tak naprawdę nie bardzo wiadomo jak ich muzykę (jaką muzykę?) ugryźć.

Przy pierwszym kontakcie z The Residents uderza jedno: oto osoby, które chcą utrzymać swój wizerunek w tajemnicy, właśnie poprzez wygląd zewnętrzny są najlepiej rozpoznawane. Jeśli jednak przyjrzymy się bliżej poczynaniom tej grupy, okaże się, że ów paradoks jest tylko jednym z wielu przejawów konsekwentnie realizowanej filozofii, której dwa oblicza – złączone w ciągłym dialogu, w płynnej ambiwalencji – określić można jako *absolutną negację* i *totalną afirmację*. A otchłań ziejącą między nimi wypełnia ironia. Ów dualizm dobrze oddaje pewna anegdota. Pewnego razu moja znajoma westchnęła z rezygnacją: „Zobacz, ile się teraz zespołów narobiło: The White Stripes, The Hives, The Music, The Streets, The Libertines; wszystkie grają tak samo. Nie wiem, co zrobię, jeśli usłyszę jeszcze jeden zespół, którego nazwa zaczyna się na *The*... Swoją drogą, czego teraz słuchasz?" – „Cóż... The Residents". Z jednej strony – nazwa, która jest w stu procentach *trendy*, z drugiej strony – The Residents to zespół pasujący do pozostałych jak, nie przymierzając, pięść do oka. Przyjrzyjmy się mu bliżej.

Absolutna negacja

Jak wspomniałem, absolutna negacja wyraża się najpełniej w całkowitej anonimowości członków tworzących zespół. Co negują Residentsi? Kult artysty, bałwochwalstwo popkulturowych idoli. Deklaracja anonimowości jest wyraźnym przekreśleniem całego systemu wartości związanego z show-biznesem. Co więcej, zauważmy, że jest to anonimowość zwielokrotniona. Nie tylko wszystko, co zwykło się kojarzyć z tożsamością (od imienia do wyglądu), pozostaje w przypadku The Residents ukryte, tajemnicą pozostają także fakty związane z zespołem. Oczywiście, nie wszystkie, to byłoby zresztą chyba niemożliwe – albumy rzeczywiście się ukazują, ktoś występuje na scenie, rusza w trasę koncertową, ktoś był nominowany do nagrody Grammy i podczas ceremonii rozdania nagród siedział przy stoliku z Donną Summer. Jednak fakty te toną w gąszczu fałszywych informacji, sprzecznych wiadomości, plotek: na oficjalnej stronie zespołu pojawia się pytanie „Gdzie mogę znaleźć więcej wiadomości o zespole?", po czym pada odpowiedź – „Proponujemy strony fanów: mimo, że zamieszczone tam informacje nie są *oficjalne*, to jednak możecie znaleźć tam sporo wiadomości (choć oczywiście część z nich może być równie nieprawdziwa, jak informacje zamieszczone na tej stronie)".

Jaki jest cel tych zabiegów? The Residents powołują się na stworzoną przez N. Senadę teorię zaciemnienia, zgodnie z którą „prace artysty powinny powstawać w całkowitym odosobnieniu i uniezależnieniu od odbiorcy i jego oczekiwań, które mogą wpłynąć negatywnie na powstające dzieło sztuki"[1]. N. Senada? To niemiecki kompozytor, filozof i teoretyk muzyki, który w 1938 roku wyemigrował do Kanady. The Residetnts poznali go w 1968 roku dzięki Philipowi „Snakefingerowi" Lithmanowi. To wszystko, źródła podają niewiele więcej informacji. Źródła związane z Residentsami, rzecz jasna. Innych – brak.

Prawda czy fałsz? – chciałoby się zapytać słowami starej gry. Odpowiedzieć jednak nie można: informacje wypływające od The Residents przypominają opowieści o czarnych wołgach porywających dzieci, końcówkach bananów zakażonych przez jadowite pająki czy ludziach budzących się w wannie pełnej lodu – bez nerki co prawda, ale za to z kartką wskazującą adres najbliższego lekarza. Historie zbyt prawdopodobne, by wykluczyć ich nierzeczywistość, a przy tym zupełnie niesprawdzalne. Tak samo jest w przypadku The Residents: dowodów na istnienie Mysterious N. Senady nie ma. Jednakże nie można całej tej zwariowanej historii wykluczyć zupełnie. Bez względu na to, kto za nią stoi, teorię zaciemnienia można potraktować serio: to efektownie przebrane, ironicznie podane (gdzie zapał modernistycznych manifestów?), stare hasło „sztuka dla sztuki".

Dzieło zatem tylko wtedy może promieniować swoim właściwym blaskiem, jeśli uwaga odbiorcy będzie skupiona tylko i wyłącznie na nim. Artysta – wraz ze swoją osobowością, charakterem, kulturą, którą nosi w sobie – musi usunąć się w cień, stać się niewidzialny. Stąd anonimowość The Residents, przyjęta przez nich tym chętniej, że w sposób naturalny mogła stać się bronią wymierzoną w przemysł muzyczny karmiący się kultem artysty. Residentsi mówią tylko to, co przekazują ich dzieła – żadnych wywiadów, żadnych komentarzy. Dzięki temu siła oddziaływania ich twórczości jest dużo większa, niż mogłoby się to wydawać. To nie tylko muzyka i równorzędne jej multimedia, performanse, grafika. Dziełem The Residents jest całe zjawisko „The Residents": „Stworzyli wokół siebie imperium biznesu istniejące tylko w postaci składających się na nie nazw firm – Ralph Records, Pore No Graphics, Pale Pachyderm, The Cryptic Corporation. Każda z nich miała swój własny, ekskluzywny napis reklamowy, logo oraz wewnętrzną dramaturgię. (...) Zakrawało na ironię do kwadratu, iż wszystkie ogniwa tej iluzorycznej korporacji istniały naprawdę. Firma płytowa, dział reklamy, studio wideo, fotograficzne, plastyczne, nagraniowe, wydawnictwo, drukarnia, sala narad oraz dział księgowości – wszystko to funkcjonowało. Personel tych wszystkich komórek stanowiła czwórka znana – a raczej nieznana – jako »The Residents«"[2].

Totalna afirmacja

Tak pomyślane dzieło jest narzędziem i zarazem areną działania podstępnej agresji skierowanej przeciwko rynkowi muzycznemu. Podstępnej, ponieważ wspomniana wcześniej totalna afirmacja jawi się jako rozciągnięty na wszelkie aspekty działalności grupy strajk włoski. Show-biznes powiada, że najważniejszy jest image? Proszę bardzo, dostajecie wizerunek w stanie czystym, najszlachetniejszą esencję image'u: dalej już pójść nie można. Wizerunek Residentsów ma to do siebie, że – pozbawiony wiążących go aksjomatów (jak tożsamość artysty) – daje się zmieniać, przewartościowywać, redefiniować bez zatracania właściwej sobie jakości. Kiedy grupa uznała, że jest zbyt mocno kojarzona z gałkami ocznymi (początkowo były one tylko kolejnym kostiumem zaprojektowanym specjalnie na potrzeby albumu *Eskimo*) – porzuciła je na korzyść innych wizerunków, a gałki oczne pojawiają się w ich grafice już tylko w autoironicznym kontekście. Nie trzeba dodawać, że takie działanie wystawia na próbę wierność fanów – ktoś, komu podoba się Mr. Skull, a nie pojmuje kontekstu jego funkcjonowania na scenie (i nie chodzi tu o fakt kradzieży jednej gałki ocznej i pojawienie się w drodze awaryjnego zastępstwa maski-czaszki), może się poczuć srodze zawiedziony brakiem tego, co spodziewa się dostać na koncercie. Cóż, The Residents nie są jednak grupą pop.

Residentsi to wieczne kameleony, marzenie show-biznesu: mogą być wszystkim, mogą wszystko zagrać. Stworzyli mogący zmieścić w sobie wszystko język muzyczny, wypracowali absolutnie niepodrabialne brzmienie. A to ono właśnie staje się w dzisiejszych czasach jednym z najważniejszych elementów stanowiących o muzycznej oryginalności. Jednocześnie – tropimy dualizm – jest w ich muzyce pewna wtórność, rozumiana jako wykorzystywanie idiomów doskonale znanych, słyszanych wiele razy. To oczywiste – polem działania The Residents jest obszar muzyki pop-rockowej, mamy zatem tradycyjny skład (perkusja, gitary, bas, klawisze), pojawiają się piosenki, suity, elementy kabaretu, parateatru. Są psychodeliczne, surrealistyczne kolaże.

To wszystko jednak zostaje w muzyce Residentsów groteskowo wykrzywione, makabrycznie zmutowane, wyszydzone, odarte do kości. Fałsze, drażniące współbrzmienia, absurdalne zmiany, irytujące brzmienia,

zawieszenia, brak logiki. Nic dziwnego, że po premierze ich pierwszego albumu *Meet the Residents* pojawiły się głosy, że nie potrafią grać i małpują Beatlesów. Tymczasem był to efekt żmudnej pracy w studio. To, czego w nim dokonali, stanowi o oryginalności ich języka muzycznego. Montaż, zapętlenie, brzmienie, nakładanie, efekty – wszystko to nie do odtworzenia na żywo. Ale też The Residents nigdy nie postrzegali siebie jako zespołu rockowego – choć (znów ta ironia!) idee grupy rockowej, małej, pozbawionej solistów społeczności, skupionej na swojej muzyce doprowadzili do skrajności!

Ich pierwotnym żywiołem były sztuki wizualne, z filmem na czele. Myślenie filmowe przenieśli do pracy w studio: materiał wejściowy nie jest istotny, można z nim zrobić wszystko. Liczy się efekt końcowy. Krótko mówiąc, The Residents stali się grupą, która gra nie „w studiu", lecz „studiem". Podczas pracy nad *The Third Reich'n'Roll* The Residents dogrywali na przykład swoje dźwięki do istniejących już nagrań, potem całość cięli i montowali na nowo, dodając kolejne partie. W efekcie powstały dwie suity, których w żaden sposób nie można nazwać przeróbkami oryginalnych przebojów, leżących u podstaw całego albumu. To zupełnie nowa muzyka, w której oryginalne utwory funkcjonują w strukturze głębokiej, jako szalony *cantus firmus*, często trudny do wychwycenia, ale przecież organicznie wpisany w strukturę dźwiękową.

Z powodu studyjnego charakteru twórczości The Residents ich występy na żywo mają się nijak do nagrań – „właściwych" dzieł. To kolejny przejaw owej schizofrenicznej dychotomii: nie jesteśmy muzykami, ale będziemy tworzyć muzykę absolutną, niezależną od swoich wykonawców, karmiącą się tylko samą sobą. Stosunek członków zespołu do dźwiękowego efektu końcowego jest zatem dokładnie taki sam, jak stosunek osób stojących za gałkami ocznymi – do samych masek. Muzyczna wiarygodność ich koncertów nie ma najmniejszego znaczenia. Formuła Residentsów była i jest niezwykle pojemna: jeśli purysta powie, że to tylko błaznujący hochsztaplerzy, którzy w ogóle nie potrafią grać i próbują nabrać naiwną publiczność – pierwsi przyklasną mu sami The Residents.

W tym miejscu warto zatrzymać się i spojrzeć w kierunku pojawiającego się trzy strony wcześniej Franka Zappy. To on wyznaczył drogę, którą poszli The Residents – grupa z 444 Grove Street doskonale zresztą zdawała sobie z tego sprawę: wysłali mu pierwszy, promocyjny singiel *Santa Dog* (legenda głosi, że z powodu błędu w adresie odbiorcy album ten nigdy do Zappy nie dotarł). Jednak autor *Freak Out!* różni się od nich zasadniczo: Zappa zawsze grał muzykę. Szaloną – ale czytelną. Wizjonersko mieszając style, w taki jednak sposób, że każdy z elementów można odróżnić, nazwać. Grał muzykę mozaikową – ale niezmiernie precyzyjną. Jest ona przez to łatwiejsza w odbiorze, choć równie, a może nawet bardziej awangardowa. Pod względem techniki gry Zappa i jego zespół stoją na najwyższym poziomie. Wystarczy przywołać nazwiska muzyków: Steve Vai, Steve Luthaker, Jean-Luc Ponty; The Residents nie mogą się z nimi równać. Ale podkreślmy raz jeszcze – nie o muzykę Residentsom chodziło. Ich wojna z show-biznesem prowadzona jest w zupełnie inny sposób. Frank Zappa był przebiegłym mędrcem i zręcznym siłaczem. Stawał do walki na szczerym polu, konkurował otwarcie, walcząc tą samą bronią co przeciwnik (stąd autentyczne przeboje Zappy: *You Are What You Is* czy – zawsze się uśmiecham, kiedy myślę o tej piosence – *Don't You Eat The Yellow Snow*). The Residents walczą stylem pijanego mistrza: to czterech chorych na schizofrenię i schizofonię Konradów Wallenrodów.

Muzyka?

Jaka jest zatem ich muzyka? Czy, mimo specyficznego języka, nie staje się ona jednorazowym, co prawda efektownym – ale jednak fajerwerkiem? Dobrym dowcipem? O dziwo – nie. Okazuje się, że w szaleństwie The Residents jest metoda. Przyjrzyjmy się najpierw wykorzystywanym przez Residentsów formom muzycznym.

Commercial Album to zestaw 40 jednominutowych piosenek (aż się prosi o cudzysłów, ale jednak nie: formalnie są to po prostu piosenki) i miniutworów instrumentalnych. Idea przyświecająca powstaniu tego albumu była genialna w swojej prostocie: media żywią nas dżinglami, stwórzmy więc płytę zrobioną z tego, co można nazwać esencją dżingla. Niech to będzie krótkie (minutowe!), charakterystyczne, efektowne. Na płycie muszą być piosenki, zatem każdy dżingiel powinien składać się ze wstępu, zwrotki i refrenu. Koniec. Następny. Efekt jest naprawdę niezwykły.)

Z kolei *Duck Stab / Buster and Glenn* to album (ściślej dwie EPki połączone w całość) z... piosenkami pop: to najbardziej przystępna płyta Residentsów. Jednak – mimo motorycznych rytmów, dających się nawet zanucić melodii, tekstów wyraźnie pobrzmiewających Lewisem Carollem i surealimerykami Edwarda Leara, mimo logicznego rozwoju formy – to wciąż jest krzywe zwierciadło, pełne niewysłowionej złośliwości, czarnego humoru, autoironii, przy tym płyta znowu przystępna, dowcipna i inteligentna!

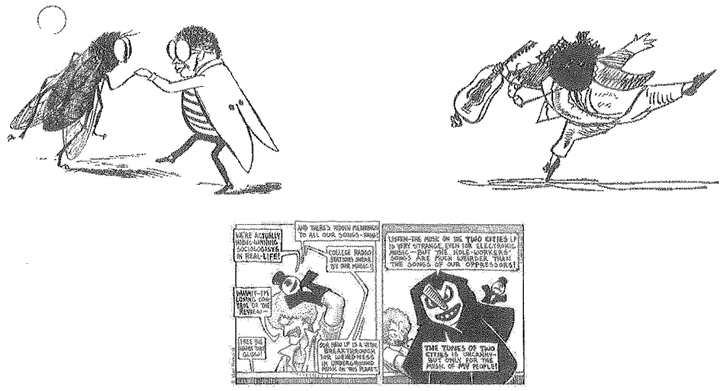
Not Available jest natomiast concept albumem, właściwie dramatem muzycznym (narracja, wielość postaci, spójna forma). *Eskimo* to opera, ścieżka dźwiękowa (ale nie soundtrack: to dźwięki – bez wizji) do nieistniejącego filmu, słuchowisko radiowe, concept album? Wszystko naraz. Wreszcie – trylogia *The Mark of Mole*, obszerna epicka historia o świecie kretów i kleni wystawiana jako wielki spektakl. Ilość form wykorzystywanych przez The Residents zdumiewa. A treść? To, czego się spodziewamy najbardziej – ironiczne spojrzenie, groteska, kabaret – jest jak najbardziej uchwytne na większości płyt, choćby na przebojowym *Duck Stab / Buster and Glen* czy *The Third Reich'n'Roll*.

I gdyby tylko takie albumy produkowali The Residents, wszystko byłoby oczywiste: to poetyka absurdu, złego snu, surrealizmu. Staliby wówczas w sąsiedztwie Gary'ego Larsona, Mad Magazine, Warhola, czy – oczywiście – Zappy. A jednak jest w ich dyskografii wspomniany *Not Available*, jest *Eskimo*, jest *God in 3 Persons*. Albumy te podejmują podobne tematy: wyalienowanie, rozpad świata, rozpacz, załamanie. Okazuje się, że świat chorych, dziwnych dźwięków, operowanie parateatralnymi elementami (melorecytacje, wymyślone języki – relikt zamiłowania do filmowej narracji, ilustracyjność), niecodzienne brzmienia – wszystko to może doskonale służyć poruszaniu poważnych tematów. Owe płyty traktowane serio poruszają do głębi. Ale znów – nie dajmy się nabrać. Dobrą przestrogą jest niezwykła historia powstania *Not Available*. Zespół nagrał ów album w 1974, po czym postanowił go nie wydawać, dopóki ktokolwiek będzie pamiętał o jego istnieniu – nawet oni sami. Ostatecznie płyta została wydana przez wytwórnię bez zgody The Residents, gdy prace nad kolejną

posuwały się zbyt opornie (inna wersja mówi, że sami Residentsi zapomnieli o istnieniu starej płyty). Czy można zatem ufać dźwiękom spowitym taką legendą? Jeśli to, co słyszymy na *Not Available* jest muzyką serio – a same dźwięki mogą na to wskazywać – to czemu mogłoby służyć owo rozdmuchanie?

Być może działa tu ten sam mechanizm, który kieruje logiką filmów Pedro Almodóvara: poprzez nagromadzenie dewiacji, chorych zachowań, poprzez feerię barw, charakterów i historii to, co naprawdę ważne, żywy rdzeń opowieści zyskuje nowe tło. Wyeksponowane – mogłoby zaistnieć w sposób kiczowaty, śmieszny. Trudno opowiedzieć o rzeczach ważnych bez popadania w trywialność. Jeśli natomiast schowamy esencję doświadczenia w gąszczu szaleństwa, wówczas jest szansa, że odbiorca w poszukiwaniu sensu rozgarnie to, co naddane i dotrze do ukrytego przekazu: prostego, mocnego. Czym byłaby tragedia charakterów, gdyby Almodóvar opowiedział ją bez całej otoczki, którą mamy w *Kice*? Brazilianą. A tak – dzięki skupieniu uwagi na innych elementach – udało się Almodóvarowi zachować pewną surową prawdę, nieobrobiony przez sztukę (paradoksalnie!) kawałek życia.

Nie inaczej może być z Residentsami. Niewykluczone, że w całej tej zabawie kryje się potężny ładunek najczystszych, niczym nieprzesłoniętych emocji. Jednak nawet jeśli tak jest – wciąż na nas łypią monstrualne oczy. Na autentycznie przejmującej płycie *Eskimo* (jak się ma do historii śmierci starej kultury okładka Residenstów we frakach i z gałkami ocznymi!?) pojawia się w pewnym momencie wyraźny głos wypowiadający znamienne słowa. To symbol upadku kultury Eskimosów w zderzeniu z cywilizacją zachodnią... Ale równie dobrze może to być szydercza gra, puszczenie oka, triumfalne: „Mamy was, daliście się nabrać!" Jakie to słowa? W pewnym momencie słychać wyraźne głos śpiewający „We love coca cola". We love coca cola!



Byli sobie raz czterej młodzieńcy, gorące głowy, niebieskie ptaki. Pochodzili ze Shreveport w północnej Luizjanie. Interesowali się sztuką, przede wszystkim filmem. Pewnego dnia postanowili ruszyć w podróż życia, do Mekki artystycznych dusz – do San Francisco. Było Lato Miłości. Nie wszędzie jednak docierała jego magia: w pewnym momencie złośliwy samochód staje w zapadłej dziurze. Zabrakło benzyny. Młodzieńcy odczytują to jako znak: postanawiają pozostać w San Mateo, dwadzieścia mil na południe od San Francisco. Zaczynają nagrywać pierwsze płyty. Wkrótce poznają niemieckiego uczonego, zwanego Mysterious N. Senada.

The Residents to mit i tak też należy ich twórczość odczytywać. Trzeba zrobić dokładnie to samo, co Claude Levi-Strauss z mitami Indian obu Ameryk: nałożyć na siebie różne wersje, sięgnąć w głąb znaczeń, wydobyć strukturę. W tym wypadku będzie nią złączona ironią antynomia negacji i afirmacji. Naszym polem działania, zdają się mówić The Residents, jest składająca się z mitów popkultura. Aby ją poznać, zrozumieć, musimy wniknąć w jej strukturę. Sami więc musimy stać się mitem. By wykrzywić to, co warte wykrzywienia, by zdemaskować to, co zdemaskowania wymaga. Jednocześnie zdajemy sobie doskonale sprawę z faktu, że kultura masowa ogarnęła wszystkie sfery życia. Nie można się od niej uwolnić. Każdy bunt skierowany przeciwko popkulturze został przez nią dawno przetrawiony i włączony do własnego krwioobiegu jako integralna część systemu. Jedynym wyjściem jest poddanie się, zanurzenie w masie, czerpanie, przetwarzanie. I wykrzywianie.

No dobrze. A jeśli to wszystko po prostu jest chwytem marketingowym? Pustą, cynicznie prowadzoną grą? Żartem? Cóż, żart opowiadany konsekwentnie przez ponad 30 lat przestaje być zabawny. Staje się dziełem sztuki.

Mariusz Gradowski

Obowiązkowa dyskografia
Meet the Residents (Ralph 1973)
Not Available (Raplh 1978/1974)
Third Reich'n'Roll (Ralph 1976)
Fingerprince (Ralph 1977) + *Babyfingers* (Ralph 1979)
Duck Stab / Buster & Glen (Ralph 1978)
Eskimo (Ralph 1978)
Commercial Album (Ralph 1980)
Good in Three Persons (Reko 1987)

Bibliografia

www.residents.serpent.pl
www.smelly-tongues.com
www.residents.com

[1] Łukasz Knasiecki, *Teoria zaciemnienia*, www.residents.serpent.pl
[2] Chris Cutler, *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, tłum. i opracowanie Ireneusz Socha, Zielona Sowa 1999

Dzikość Serca Wołu

czyli Captain Beefheart, siła źródeł, i co z tego wynika

Kim jest Don van Vliet also known as Captain Beefheart? Czy pomoże nam w czymś wiedza książkowa, taka z biblioteki powszechnej? Może tak; sięgnę na początek do klasyki – do podręcznika jazzu.

Instrumenty

saksofon

Joahim Ernst Berendt w swojej klasycznej książce porusza temat: Beefheart-saksofonista. Wymienia on naszego bohatera „w grupie dalszych wybitnych saksofonistów sopranowych po Coltranie", obok m.in. Oliviera Nelsona, Adderley'a, Liebmana, Grossmana, Rolanda Kirka, Evana Parkera oraz „tego najwybitniejszego" – Wayne'a Shortera. Według Berendta Beefheart „łączy jazz free, rock i ludowy blues w swych wybuchach sopranowych, które często sprawiają wrażenie dyletanckich, promieniują jednak pewną archetypiczną fascynacją" [Berendt 1979: 262-263]. Takiego rozbuchanego Beefhearta-solistę znamy głównie z wczesnych płyt jego projektu Magic Band. Warto zaznaczyć, że mistrzowie wczesnego, ikonoklastycznego free-jazzu – Coleman i Ayler – również zaczynali od grania rythm and bluesa, a dla mnie właśnie muzyka Beefhearta potwierdza sensowność tradycji Aylerowskiej. Rzadko myślę o Beefheartcie jako o saksofoniście, choć ten instrument odgrywa ważką rolę na *Trout Mask Replica*. Opinia Berendta pokazuje tylko, jak nietuzinkową postacią był czy jest Beefheart – nie da się go zaszufladkować, choć był bez wątpienia „artystą rocka".

harmonijka i głos

Instrumentem, z którym Beefheart się raczej nie rozstawał była harmonijka. Jej wrzaskliwe, zrytmizowane staccata zawsze usłyszymy na albumach studyjnych i koncertowych. Beefheart nie unika przy tym prymitywizmu, przeciwnie, eksponuje całą szorstkość i ludyczność tego instrumentu, czym świetnie dopełnia swój – dominujący w nagraniach – charakterystycznie (dla niektórych: nieznośnie) zdarty głos. Harmonijka właściwie jest jak jego śpiew, uzupełnia go – pieje i krzyczy, zgrywa się w sarkastycznych grymasach, ale jej brzmienie przepełnione jest zawsze głębokim człowieczeństwem, liryzmem, ciepłem. Beefheart-śpiewak używa „bardzo szerokiej skali subtelnych środków wyrazu" (komunał nie musi kłamać), pozostając prawdziwym muzycznym zwierzęciem czy „wilkołakiem" – jak sam o sobie mówił.

fortepian

Don van Vliet komponował przy fortepianie, jak Pan Bóg przykazał. Nagrywał fortepianowe „wyciągi" ze swoich kompozycji po to, żeby służyły muzykom Magic Bandu jako rodzaj demo-instrukcji-partytury. Bez nich chyba trudno byłoby zacząć ogrywać i przyswajać ten materiał...

Nie trzeba ukrywać faktu, że fortepianowe brzdękania van Vlieta (ujawnione na pięciopłytowym wydawnictwie *Grow Fins*) brzmią równie nieporadnie, jak próby stworzenia i zagrania przez zespół instrumentalnych łamańców, takich jak *Dali's Car* czy niektóre utwory z późniejszej płyty *Lick My Decalls Off, Baby*. Te niezręczności znikają bez śladu, gdy pojawia się głos

Beefhearta – naładowany dziką energią, porywający wszystko z sobą, archetypiczny i niedościgły.

Paradoksy

improwizacja czy kompozycja

Najbardziej jednak zadziwia mnie fakt, że ta szalona, rozwichrzona muzyka jest dokładnie poukładana i zagrana ściśle według wskazówek lidera. Nie ma w niej za grosz improwizacji; gdy np. słucham mojego ulubionego *Moonlight on Vermount* w późniejszym o wiele lat wykonaniu koncertowym, to słyszę nuta w nutę to samo, co na płycie... Znamy, choćby ze wspomnianego zbioru *Grow Fins*, wersje jego utworów wybrzdąkane osobiście na fortepianie, rodzaj demo-instrukcji dla muzyków – osobliwej, prowizorycznej formy zapisu muzycznego. Większą część materiału *Trout Mask Replica* Captain ułożył przy fortepianie właśnie – w przeciągu sześciu godzin! (wtłuczenie utworów w głowy i inne części ciał członków zespołu zajęło już duuużo więcej czasu...).

Z jego nagrań tchnie jednak taką swobodą, że myśli o improwizacji i szalonych jam sessions same pchają się do głowy – choć nic takiego nie miało miejsca. Powiedzieć zatem, że jest to coś w rodzaju „ścisłej improwizacji", że muzycy wspaniale improwizują zawsze to, co trzeba zagrać w danym songu? A miejsca na solowe popisy nie ma, i nawet „gorączkowa" partia saksofonu lidera ma określone miejsce, dokładne znaczenie? Że „nuta w nutę" utworów z *Trout Mask Replica* nie da się zagrać, bo to jednak jest *ad libitum* i tradycyjne rockowe struktury metrorytmiczne są rozmontowane? Szaleństwo twórcze Beefhearta rozciąga się tu na wszystkie obszary: na podejście do formy utworu (będącego wciąż piosenką, *songiem*), faktury, tekstu... Jest metodyczne i bezbłędne.

chaos czy porządek

Teza dla dopatrujących się (i słusznie) nawarstwiania się sprzeczności w niniejszym tekście: rytmiczna złożoność i swoboda gry zespołowej Magic Bandu graniczy z chaosem (mówiąc krótko). Złożoność (wyższy porządek) graniczy z tym, co bezkształtne. (A efekt jest pokrewny Ivesowskiemu „chaosowi orkiestrowemu").

awangarda czy tradycja

Podobnie oksymoroniczna konstrukcja: muzyka Magic Bandu jest najbardziej awangardowa w momencie sięgnięcia w najgłębszą tradycję. Awangarda (istotna nowość) graniczy z tym, co archaiczne. (Tu z kolei wolno przywołać Henry Cowella i Partcha.)

Dzieła

totalne

Trudno się nie zgodzić z opiniami, że **Trout Mask Replica** to dzieło totalne, jakaś fenomenalna emanacja ducha Ameryki z samych trzewi i korzeni Nowego Świata, a nie po prostu „płyta z muzyką". Dzieło sztuki, do którego można wracać przez lata. Cudowny azyl i Arkadia (nawet pomimo obecności utworu pt. *Dachau Blües*) przywoływane są na *Well, Ella Guru* czy *Moonlight on Vermount*, brzmiących jak rockowe hymny Whitmanowskie. Beefheart jest tutaj owym „American Adam", tropionym przez Eliadego w literaturze amerykańskiej. Piero Scaruffi, włoski matematyk, filozof umysłu, uznany krytyk muzyczny, poświęca tej płycie wiele uwagi, nazywając ją zwyczajnie: arcydziełem, a także bardziej oryginalnie: postcage'owskim traktatem o tonalności (van Vliet – jak Cage – dopuszcza przypadek w kompozycji (aranżacji), jednak „trzyma się" struktury piosenki w podobny sposób, w jaki postmodernista rewolucjonizuje konwencje pozostając wciąż w ich ramach: stąd postcage'owski). Na koniec dodaje, że pomiędzy van Vlietem a pozostałymi rockmanami jest taka przepaść, jak pomiędzy Beethovenem a innymi symfonikami jego czasów, że to najważniejszy przykład wkładu rocka w muzykę XX wieku oraz że *Trout Mask Replica* jest tak naprawdę jedynym albumem rockowym wartym słuchania (jest w tym celowa przesada, Scaruffi jest przecież znawcą i miłośnikiem sztuki rocka).

innowacyjne

Zatem kwestia innowacyjności i artyzmu muzyki rockowej, temat przynajmniej w Polsce ciągle słabo zbadany, lekceważony przez teoretyków kultury. Twórczość bez oparcia w instytucjach, anarchistyczna, z hasłem „Do it yourself" w godle: dostępna dla każdego, kto tylko chwyci za instrument. Sporo słuszności tkwi w twierdzeniu, że jest wielkomiejską muzyką ludową – choć nie więcej, niż w definicjach całkiem odmiennych, rock jest bowiem wysoce „niehomogeniczny". Nie oznacza to, że w pewnych okresach swojej historii nie mógł dać i nie dawał światu artystów i dzieł wybitnych.

niezbadane

Te wartości jednak nie są poznawane i przyswajane przez konserwatywną muzykologię, ponieważ z jej punktu widzenia rock nie oferuje *niczego*, tzn. np. nie wprowadza żadnych nowych skal ani systemów muzycznych (nawet pentatonikę zaczerpnął z bluesa). Jednak rozumowanie to jest akurat tutaj nieadekwatne; innowacyjność zawdzięcza rock swojej niezwykłej otwartości na wszelkie wpływy, swobodzie i nieskrępowaniu systemami. To w dużej mierze za jego sprawą awangardy różnych nurtów muzycznych tak się do siebie zbliżyły (rockmeni na kursach u Stockhausena – już w latach 60.!), a granice uległy zatarciu – rockowy gitarzysta Thurston Moore (szef Sonic Youth) nagrywa z wirtuozem saksofonu Evanem Parkerem płytę z muzyką, którą można określić tylko mianem „współczesnej"; perkusista rockowy Chris Cutler współtworzy album z udziałem Zygmunta Krauzego i kilku innych, wybitnych muzyków; takich przykładów jest mnóstwo.

Obok rocka zdegradowanego do roli popu istnieje w szarej strefie rock będący *muzyką współczesną*. Jest ona w pewnym sensie „rockowa", ale nie jest już grana przez *zespoły rockowe*; to bardziej rozróżnienie antropologiczne, niż stylistyczne. Z jednej strony przykładem może być tu działalność Thurstona Moore'a czy Univers Zero, a z drugiej – niektóre utwory Charlesa Ivesa i Harry'ego Partcha; najlepsze nagrania tego drugiego Scaruffi intuicyjnie określił jako... rockowe.

Źródła

blues

Spróbujmy w końcu ustalić, skąd się ta muzyka wzięła? Skąd nagle w 1969 roku takie *Trout Mask Replica*? Kto grał wcześniej coś podobnego? Wiemy o free jazzie, ale jak już mówiliśmy, nie nazwiemy muzyki Beefhearta jazzem. A Cage – to przecież bardziej filozofia, niż muzyka... Szukając odpowiedzi, zwrócimy uwagę przede wszystkim na wiejski, prymitywny blues – dla Beefhearta on jest już „free"! Estetyka wczesnego Magic Bandu jest dalece bardziej złożona, jednak punktem wyjścia, źródłem energii i „soków witalnych" jest ta najbardziej archaiczna tradycja Ameryki. Wszystkie gatunki „rozrywkowe" – do czasów punka i nowej fali w muzyce „białej" – czerpały zeń siłę i sens. Rewitalizująca siła bluesa, prostej, dwunastotaktowej pieśni, zdumiewa i zdumiewać nie przestanie. Cała wartościowa muzyka „pozaklasyczna" z niego wyrosła i dopiero rozpatrywana w jego kontekście daje się w pełni zrozumieć jako fenomen kulturowy. To było zdecydowanie „źródło siły" Beefhearta w 1969 roku.

Jak pisze Berendt: „Tim Buckley i Captain Beefheart egzemplifikują fakt, że na kanwie tej tradycji mogą nadal powstawać wybitne style indywidualne, plasujące się wyraźnie poza obrębem panującej mody. (...) [Beefheart] pokpiwa z niej [tradycji rythm and bluesa], a jego swawolny, cyniczny sarkazm to jeszcze jedna forma bezkompromisowo szczerego dążenia do samozrozumienia, dla którego czarna tradycja stanowi niewątpliwie bardziej uczciwy punkt wyjścia niż biała. Swoim „przepitym" głosem

prowadzi Beefheart wiejską tradycję delty Missisipi – reprezentowaną na przykład przez Roberta Johnsona – do rocka free, tak jak Ornette Coleman doprowadził czarny folklor Teksasu do jazzu free. Jednakże w tym procesie „prowadzenia" wiejski blues stanowi źródło Beefheartowskiej siły. Jego ostatnie nagrania [Berendt pisał te słowa ok. 1972 roku] skłaniają do ostrzeżenia go przed zbytnim oddaleniem się od tego źródła siły" [Berendt 1979: 399].

Wcześniejsze płyty van Vlieta bynajmniej wprost nie zapowiadają tego, co później nastąpiło – debiutancka *Safe as Milk* nosi wręcz wyraźne piętno swoich „hippisowskich" czasów i cokolwiek trąci myszką (choć znajdziemy i na niej co najmniej dwa naprawdę bardzo dobre utwory). Choć na kolejnym albumie *Strictly Personal* zarysowuje się już rola „wiejskich korzeni", jednak do *Trout Mask...* stąd jeszcze daleko. *Replika Maski Pstrąga* pozostaje tajemniczym i niewyjaśnialnym w inspiracjach i pochodzeniu dziełem chimerycznego geniuszu, to spontaniczne przekroczenie granic muzyki, nie całkiem dające się pojąć.

zappa

Raz jeszcze Berendt: „Captain Beefheart (...) jest »Albertem Aylerem rocka«. W swoim Magic Band robi z rockiem to, co wielu muzyków jazzu free robiło z jazzem konwencjonalnym: rozszerza go mianowicie na obszary, które dla osób postronnych noszą rysy chaosu; udziwnia go i karykaturuje, nie obawiając się zarzutu dyletantyzmu. Pod pewnymi względami bliski jest Frankowi Zappie, od którego wypożyczał czasem muzyków, a który wydał jedno z jego najwspanialszych nagrań" [*Replikę maski pstrąga*, Berendt 1979: 477]. Do Zappy jest Beefheart podobny rzeczywiście tylko w pewnym ograniczonym sensie, osobliwa rozległość i złożoność dzieła Zappy jest „ewenementem rocka" innego rodzaju, niż hermetyczne wizjonerstwo van Vlieta, skumulowane w dodatku głównie w jednym dziele. Znali się od dziecka, lecz ich drogi rozeszły się, również drogi życiowe – pomimo, że wyczuwamy podobne inspiracje, głównie amerykańskie.

sam

Czas pomówić o sygnalizowanym przez Berendta odejściu Beefhearta od czarnych korzeni... Zaczyna się na wciąż dobrym albumie *Clear Spot*; najstodsze są *Unconditionally Guaranteed* i *Bluejeans And Moonbeams* – to Beefheart skomercjalizowany, może już dryfujący sam nie wie dokąd. Przebudził się ze słodkiego letargu w roku 1978, kiedy to znów zaprezentował wyśmienitego, witalnego, surowego rocka – takiego bluesowego punka starego człowieka. Z dzisiejszej perspektywy to odbicie w stronę komercji w latach 70. możemy potraktować jako próbę odnalezienia się w świecie, w którym „kontrkultura" i „rock progresywny" zeszły na psy (czego efektem, odreagowującym sytuację – był punk, a także nowy, ostry Beefheart lat 80!). Płyty Beefhearta z lat 70. to profesjonalna muzyka radiowa, przy której kawałki puszczane w 99% dzisiejszych radiostacji to nawet nie popłuczyny. To muzyka całkiem konwencjonalna, z chwytliwym refrenem, sekcją dętą – ale i tak często coś jest przekręcone, np. taki „heavybluesowy" refren z „atonalizującą" modulacją w jednym z songów na *Clear Spot*, czy charakterystyczne, niesamowite melodie, od których ciarki przechodzą po plecach... To się zapamiętuje, i te płyty mimo wszystko chce się mieć w kolekcji. W pierwszej połowie „ostrych" lat 80. Beefheart zakończył swoje zmagania z muzyką, wycofał się z nagrywania i koncertowania, poświęcając się malarstwu (był ponoć uzdolniony od dziecka). Chyba się wypalił, choć niesamowicie energetyczne ostatnie nagrania wcale źle nie wróżyły...

Wpływy

punk

Cóż za paradoks! Beefhearta uważa się często za jednego z ojców punka i nowej fali – za tego najważniejszego! Czy to w ogóle możliwe, skoro to w punku po raz pierwszy uleciał duch bluesa? Przy pewnej dozie racji z tym „ojcostwem", punk nie stanowi wcale najlepszego kontekstu dla Beefhearta. Zresztą sam zainteresowany wstydził się tego swojego dziecka. Być może zna Czytelnik jego wypowiedź zamieszczoną na okładce płyty *Blujeans and Moonbeams*, dotyczącą właśnie punka i new wave. „Shame on them! – powiedział – They could have gone so far..." Beefhearta nie satysfakcjonuje, w przeciwieństwie do młodej generacji, samo odzyskanie przez rocka jego ostrza, buntowniczego i radykalnego charakteru. Oczekiwał prawdopodobnie przemiany samego języka muzycznego, co w rocku nie może być powszechne ze względu na jego „aksjomaty", „plemienność" – fakt, że stał się czymś w rodzaju wielkomiejskiej muzyki ludowej. Jemu akurat udało się dokonać głębokiego odświeżenia języka muzycznego, ale pozostał ewenementem. Dotyczy to oczywiście płyty, od której nie można, nie wolno żadną miarą się odczepić – *Trout Mask Replica*. Nawet nieprzeciętne i „awangardowe" dokonania nowej fali, np. formacji Public Image Ltd (choćby koncert paryski) co najwyżej nawiązują do radykalizmu Beefhearta z tego legendarnego albumu, ale nie są w stanie pójść choćby o krok dalej... (I tę konstatację potwierdza Scaruffi.)

chadbourne

Co jednak mamy powiedzieć, gdy ktoś zapyta o „ten właściwy kontekst" dla Beefhearta, o to, co z niego do dziś pozostało – skoro punk się nie liczy i zresztą ma za krótką pamięć? Cóż, na pierwszy rzut oka widać np. Johna Zorna, wypowiadającego się o Beefheartcie z wielką atencją. To jego główna rockowa inspiracja, obok Zappy i Napalm Death. Nie sposób też nie wspomnieć o wielkim saksofoniście Colemanie, który mógł stanowić dla młodego Beefhearta ważny wzór, i któremu później zdarzyło się podążać drogą wskazaną przez swojego ucznia (w nowym „podwojonym kwartecie" – z gitarami elektrycznymi). Jednak najbardziej może prawowitym spadkobiercą tradycji Beefhearta jest jego muzyczny krewniak, Eugene Chadbourne, folkowa legenda grywająca i z Zornem, i z innymi awangardystami pokroju Henry Kaisera, Dereka Baileya, Hana Benninka. Efekt jest ciekawy – oto „pachnący owsem" Eugene wnosi witalny, wiejski prymitywizm, naturszczykowską wirtuozerię i ogólnie nowy, niespodziewany element do światka wiecznych eksperymentatorów. I to właśnie Chadbourne odważył się sięgnąć do repertuaru Beefhearta, zinterpretować jego twórczość. W najbardziej udanych próbach przedstawił własną, oryginalną wizję jego songów; był jedynym, który ich nie skarykaturował, bądź też nie odpowiedział na wyzwanie wymijająco.

inni

Spróbujcie porównać Captaina z przełomu lat 60. i 70. z dzisiejszym Nickiem Cave'em, który wciąż się na Beefhearta powołuje: słuchając jego muzyki (która zupełnie straciła ostrze) raczej trudno to zauważyć. Na Beefhearta i Partcha jako źródło inspiracji wskazuje również Tom Waits, przetwarzający po swojemu amerykańską tradycję – i temu należy się raczej dobre słowo. Wśród młodych zespołów odnoszących się do niego są Beck, belgijski dEus, czy już niemłodzi The Ex. Wydaje się również, że bezpośrednia inspiracja Beefheartem legła u podstaw cudownie świeżych dokonań muzyków z kręgu takich formacji, jak Hella i Natural Dreamers. Jeśli dodam, że mowa jest tutaj o typowo niszowej, szybko ewoluującej muzycznej mikroscenie Kalifornii złożonej z kilku osób i zespołów grających instrumentalnego post-rocka w bardzo ciekawej wersji (przypuszczam, że całe to zdanie właśnie traci lub już straciło aktualność), i że potrzeba nielada przypadku, aby trafić na ich nagrania, to wnioski mogą być takie: po pierwsze, tego „czegoś" najlepszego i najbardziej awangardowego dziejącego się dziś w rocku pewnie nie znamy, i po drugie: te nieznane nam dokonania prawdopodobnie zadają kłam licznym tezom mojego artykułu.

Zakończenia

Niniejszy artykuł nie jest szaleńczą próbą wypełnienia dziury, jaka zieje w polskim piśmiennictwie w kwestii postaci Beefhearta

– jest ledwie przybliżeniem, ciągłym okrążaniem punktu osobliwego; a punktem tym jest właśnie *Trout Mask Replica*. „Krążyć dookoła i oświetlać wszystko, jak słońce; szybko, ale nie za szybko" – tak Cpt. Beefheart wyjaśnia w wywiadzie zwrot *fasten bulbs* będący leitmotivem *Repliki Maski Pstrąga*. Cpt. Beefheart – inaczej niż u nas – jest w USA postacią powszechnie znaną, każdy o nim słyszał. Jego dorobek, jak w przypadku każdego wybitnego artysty, wrasta w życie i świadomość zarówno kultury potocznej („radiowej" – ale czy Beethoven, Picasso i van Gogh nie?), jak i tej „alternatywnej" tj. ambitnej.

Co na podsumowanie? Może krótka informacja: tematem artykułu był Don van Vliet, pseudonim artystyczny Captain Beefheart, muzyk amerykański, który na przełomie lat 60. i 70. wypracował bardzo oryginalną koncepcję muzyki opartej na rocku i odwołującej się silnie do „czarnych korzeni". Stworzył dzieła tak znakomite, że chyba nic w rocku nie może się z nimi równać (może Hendrix, gdyby jeszcze trochę pożył?). „Czarny" jak delta Missisipi głos, zgiełk gitar, saksofon i harmonijka, później także marimbofon i wiele innych instrumentów. Co i kiedy van Vliet robił dokładnie, z kim grał, co go łączyło z Frankiem Zappą, skąd wziął się jego pseudonim, co to jest *freak* – o tym wszystkim można poczytać w internecie i zagranicznych publikacjach. Zachęcam. W pierwszej kolejności sympatyków Waitsa i Cave'a (celem weryfikacji gustów) oraz... Cage'a i Partcha (celem poszerzenia wiedzy).

Tomasz Kamiński

Dyskografia oficjalna

The Legendary A&M Sessions – 1965/1984 (A and M)
Safe As Milk – 1967/1967 (Kama Sutra)
Mirror Man – 1967-8/1971 (Buddha)
Strictly Personal – 1968/1968 (Blue Thumb)
Trout Mask Replica – 1969/1969 (Straight)
Lick My Dowcals Off, Baby – 1970/1970 (Straight)
The Spotlight Kid – 1971/1971 (Reprise)
Clear Spot – 1972/1972 (Reprise)
Unconditionally Guaranteed – 1974/1974 (Mercury)
Bluejeans & Moonbeams - 1974/1974 (Mercury)
Shiny Beast (Bat Chain Puller) – 1976-8/1978 (Warner Brothers)
Doc At The Radar Station – 1980/1980 (Virgin)
Ice Cream For Crow – 1982/1982 (Virgin)

Najważniejsze nagrania koncertowe

Railroadism - Live in the US 72-81 – 1972-81/2003 (Viper)
Magnetic Hands - Live in the UK 72-80 – 1972/2002 (Viper)

Płyty Zappy z Beefheartem (wybór)

Hot Rats – 1969 (Bizarre)
Bongo Fury – 1975 (DiscReet)
Zoot Allures – 1976 (Warner Brothers)
One Size Fits All – 1975 (DiscReet)

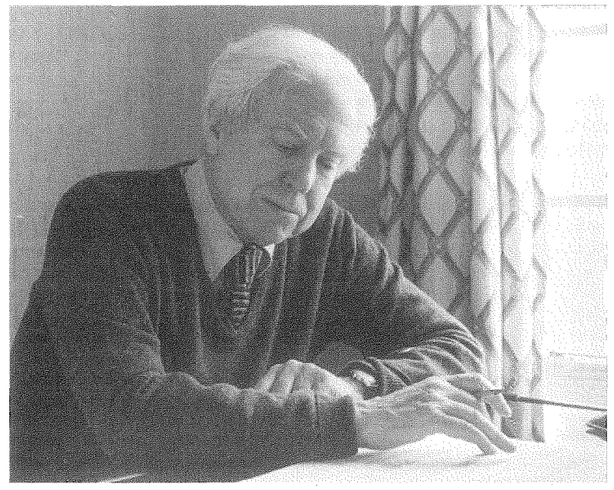
Wszystko w jednym + bonusy, pięciopłytowe wydawnictwo z rzadkimi nagraniami różnego typu, nieraz bardzo dziwnymi

Grow Fins: Rarities 1965-1982 (Revenant 1999)

Bibliografia

Od raga do rocka. Wszystko o jazzie, Joachim Ernst Berendt, Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1979
www.shiningsilence.com (Home Page Replica) – bogate źródło informacji
www.freewebs.com/teejo/ - według znawców tematu przodujące źródło informacji nt. beefheartianów
www.beefheart.com - pionierzy
www.scaruffi.com - witryna Scaruffiego

Eliott Carter – Koncert podwójny



Urodzonego w roku 1908 Elliota Cartera trudno byłoby uznać za artystę zapoznanego. W ciągu ponad pół wieku przyznano mu wiele prestiżowych nagród, a za najwybitniejszego kompozytora amerykańskiego uznawało go wielu jego rodaków, m.in. Copland, Babbitt i (co ciekawe) Cage. Strawiński po przestudiowaniu *Koncertu podwójnego* i *Koncertu fortepianowego* nazwał te utwory arcydziełami, a dla Bouleza Carter jest w ogóle jedynym godnym uwagi twórcą amerykańskim. Mimo to jeszcze ćwierć wieku temu w niektórych ważnych skądinąd książkach o nowej muzyce na temat Cartera było bardzo niewiele albo zupełnie nic. Na przykład w *Modern Music* Paula Griffithsa z roku 1981 (korzystam z wydania z roku 1989) nazwisko jego pojawia się tylko w „hurtowych" wyliczeniach i w krótkiej jednozdaniowej wzmiance. W nowej wersji tej książki (*Modern Music and After*, 1995) Carter zajmuje już należne mu miejsce pośród innych ważnych dla współczesnej muzyki postaci, a sam Griffiths w ścisłej współpracy z kompozytorem napisał później libretto do jedynej jak dotąd jego opery, zatytułowanej *What Next?* Podobnie z naszym Bogusławem Schaefferem – w jego starszych książkach o Carterze nie ma prawie nic. W *Kompozytorach XX wieku* z 1990 r. możemy przeczytać kilka słów uznania, ale rozdział mu poświęcony kończy się następująco: „Carter uważany jest dziś – z braku większych indywidualności w jego pokoleniu – za czołowego amerykańskiego kompozytora. Jest z nim z pewnością, choć za niemałą cenę eklektyzmu, opóźnienia stylistycznego i konformizmu"[1]. Ostatnio natomiast czytałem i na własne uszy słyszałem, jak „ojciec nowej muzyki w Polsce" ogłaszał Cartera najwybitniejszym spośród żyjących kompozytorów.

Skąd taka zmiana spojrzenia? Może stąd, że wymienionym autorom Carter nie kojarzył się z jakimś przełomem w muzyce czy nowym kierunkiem i dlatego nie zwracali na niego szczególnej uwagi? Około roku 1950 Boulez, Xenakis i Cage wraz z paroma innymi kompozytorami postanowili tworzyć muzykę w oderwaniu od istniejących konwencji stylistycznych. Coś wtedy najwidoczniej wisiało w powietrzu, jako że w 1951 również mający już wówczas spory dorobek Carter – zupełnie niezależnie od nich – postanowił porzucić swój dotychczasowy styl (który można by określić pojemnym i mało precyzyjnym słowem „neoklasycyzm") i zrealizować swoje awangardowe pomysły na muzykę. Nie obchodziło go wtedy – jak opowiada – czy znajdzie w ogóle słuchaczy i wykonawców. Napisany wówczas *I Kwartet smyczkowy* nie był jednak próbą przekreślenia wszystkiego i rozpoczęcia od nowa (jak na przykład *Struktury Ia* Bouleza). Mimo radykalnej nowoczesności jego późnej twórczości, dzieła Cartera są głęboko zakorzenione w problematyce, jaką nowa muzyka żywiła się w okresie międzywojennym i nie zamierzał on bynajmniej zapominać tego wszystkiego, czego nauczył się w owych latach podczas studiów w Paryżu u Nadii Boulanger. Bogusław Schaeffer, który lubi wytykać kompozytorom obojętność wobec „nowych możliwości muzyki", mógł pewnie zarzucać Amerykaninowi brak zainteresowania muzyką elektroniczną, mikrotonami czy nowymi technikami artykulacji (w pięciu kwartetach smyczkowych Cartera nie ma nawet ani jednego glissanda – mam nadzieję, że redakcja i czytelnicy mu to wybaczą). Kiedy jednak po okresie reżyserowanego chaosu i powrotów do przeszłości nastąpiła nowa fala zainteresowania wyrafinowaną strukturalnie muzyką, okazało się, że jego dzieła pełne są nowatorskich i inspirujących pomysłów, którymi zasłużył sobie na miano patrona kierunku określanego czasem jako „nowa złożoność" (*new complexity*). Carter jest twórcą bezkompromisowym, ale pisanie skomplikowanej muzyki to samo w sobie jeszcze żadna wielka zasługa – w poniższym omówieniu chciałbym raczej zwrócić uwagę na celowość użycia stosowanych przez niego technik z punktu widzenia rezultatów, jakie dzięki nim osiągnął. Nawiasem mówiąc, muszę się przyznać, że chociaż pociągają mnie rzeczy wyrafinowane, to początkowo – chyba z podobnych powodów co Griffiths i Schaeffer – też nie zwracałem na jego muzykę większej uwagi. Po pewnym czasie jednak ta wysoko zorganizowana brzmieniowa materia zaczęła mnie wciągać jak mało co.

Stylistyczne konteksty muzyki Cartera można ukazać wskazując na kilka ważnych w jakiś sposób dla niego nazwisk (Ives, Schönberg, Berg, Strawiński, Varèse, Petrassi, Boulez) – do nich można by jeszcze dorzucić Lutosławskiego, choćby dlatego, że obaj panowie wymienili się kiedyś dedykowanymi sobie nawzajem miniaturkami: nasz mistrz w 1988 ofiarował Amerykaninowi na 80. urodziny utworek pod tytułem *Przeźrocza* (takiego prezentu Lutosławski nie zrobił żadnemu innemu kompozytorowi), za co pięć lat później (1993) Carter odwzajemnił mu się dziełkiem na klarnet solo zatytułowanym po polsku *Gra*.

Prezentując *Koncert podwójny* na klawesyn, fortepian i dwie orkiestry kameralne (1956-61) Elliota Cartera będę odwoływał się do nagrania z roku 1975, zamieszczonego na kompakcie wytwórni Elektra Nonesuch[2]. Orkiestry mają odmienne składy, każda z nich zgrupowana jest wokół jednego z solowych instrumentów: klawesynu (flet/piccolo, waltornia, trąbka, puzon, altówka, kontrabas i dwóch perkusistów) i fortepianu (obój, klarnet, fagot, waltornia, skrzypce, wiolonczela i dwóch perkusistów). Oba zespoły powinny być na estradzie rozmieszczone jak najdalej od siebie, jako że efekty przestrzenne są ważnym aspektem tej kompozycji. Antyfonalne dialogi obu solistów i ich zespołów można również uważać za sposób na obejście

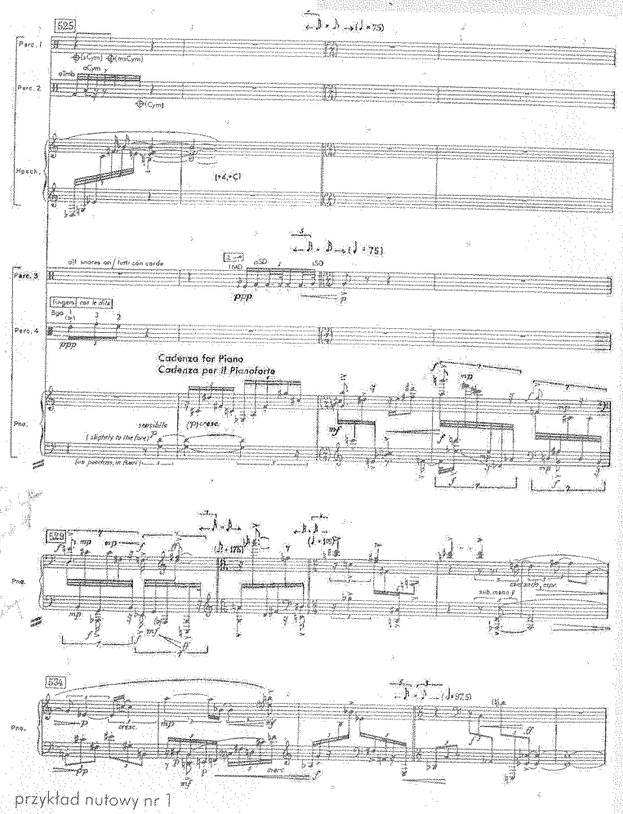
[1] Tom II, s. 15.
[2] Electra Nonesuch 79183-2. Na płycie znajduję się także *Sonata* na flet, obój, wiolonczelę i klawesyn oraz *Sonata* na wiolonczelę i fortepian.
[3] *Koncert* składa się na następujących części: *Wstęp, Kadencja solowa klawesynu, Allegro scherzando, Adagio, Presto z dwiema solowymi kadencjami fortepianowymi i Koda.*

trudności spowodowanych wyborem tak nietypowego zestawu instrumentów solowych – fortepian może łatwo zagłuszyć klawesyn i w tych nielicznych miejscach, w których oba instrumenty grają przez dłuższy czas jednocześnie (jak w *Adagio*) pianista powinien artykułować dźwięki możliwie lekko i nieco „klawesynowo".

Adagio w tempie wolnym i szybkim naraz

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech muzyki Cartera (wyjąwszy jego wczesne utwory) jest to, że rozgrywa się ona w kilku różniących się tempem warstwach jednocześnie. Warstwy te bardzo często (chociaż nie zawsze) cechuje łatwo wyczuwalna pulsacja, kompozytor zaś łączy je ze sobą przeważnie na zasadzie polifonii, a nie kolażu (jeśli rozumieć przez to pojęcie zestawianie w całość nieprzystających do siebie elementów). Wolne tempa z reguły ułatwiają obserwację, dlatego sięgniemy najpierw do *Adagia*, czyli czwartej części koncertu[3].

Upraszczając, można powiedzieć, że warstwy tej specyficznej polifonii są tu następujące: „chorałowe" partie instrumentów dętych (wspomaganych czasem smyczkami), partie obu instrumentów solowych łączonych czasem z perkusją oraz krótkie interwencje (głównie instrumentów perkusyjnych), dodatkowo ożywiające rytmiczny przebieg *Adagia* oraz wzbogacające niezwykle wyrafinowaną w tej części grę barw. Czteroosobowe grupy dęte z obydwu orkiestr (najczęściej grają na przemian) wykonują przeważnie długie nuty. Bywa jednak, że pojawiają się i krótsze, tworząc wyraźne motywy – czasem ich zagęszczenie prowadzi do nakładania się na siebie partii obu kwartetów (przykładem lokalna kulminacja 2'05" do 2'15").



przykład nutowy nr 1

Sens komplikowania tego, co niegdyś (przynajmniej w tradycji europejskiej) było proste może być różny: rodzaj złożoności rytmicznej, jaką zaproponował Messiaen (o jeden dzień starszy od Cartera!), prowadziła do zasadniczo niedramatycznego rozumienia muzyki, a wielu spośród jego uczniów znalazło przyjemność w kontemplowaniu coraz subtelniejszych i coraz bardziej wielowymiarowych relacji między dźwiękami. We wczesnych latach 50. Stockhausen stwierdził nawet, że nowa muzyka wymaga określonego typu słuchania, które nazwał medytacyjnym (*Meditatives Hören* – później odwoływał się również do innych możliwych form przeżywania czasu muzycznego). Carter śledził poczynania europejskich kolegów, niemniej podkreślał, że jego koncepcje dotyczące rytmu, tempa i w ogóle doświadczania czasu wiążą się nieodłącznie z emocją, napięciem i z dramatycznym rozumieniem muzyki. Prześledźmy pod tym kątem przebieg *Adagia*.

Rozpoczyna się ono od antyfonalnych dialogów grup instrumentów dętych, podbarwianych smyczkami (wyrafinowana kolorystyka to osobny aspekt, na który warto zwrócić uwagę). Od 1'03" wchodzi klawesyn grający ritardando, na które od mniej więcej 1'21"[4] nakłada się accelerando skrzypiec (melodia puzonu, którą słyszymy w tym samym czasie nie podporządkowuje się żadnemu z tych procesów) [przykład nutowy]. Od 1'34" do momentu wspomnianego już zagęszczenia motywów słuchamy acceleranda fortepianu wspomaganego perkusją (zwróćmy uwagę na przestrzenne efekty, które w sali koncertowej powinny być słyszalne jako przemieszczanie się dźwięków po kole, w kierunku zgodnym lub przeciwnym do ruchu wskazówek zegara). Po lokalnej kulminacji następują ciche dwudźwięki w smyczkach obu grup (od 2'16" do 2'43"): kontrabas i altówka wykonują bardzo długie nuty o równych wartościach, a skrzypce i wiolonczela jeszcze dłuższe, lecz także równe – tempo jest tak wolne, że trudno to wysłyszeć.

Nawet jednak gdybyśmy mieli takie wyczucie muzycznego czasu jak Carter, to i tak bez partytury raczej nie bylibyśmy w stanie stwierdzić, że czasy trwania nut granych przez pierwszy zespół mają się do długości nut wykonywanych przez drugi jak 45:56[5] [przykład nutowy]. Takie złożone proporcje są jedną z charakterystycznych cech dzieł amerykańskiego kompozytora, a ich rozplanowanie w przebiegu utworu należy do podstawowych stosowanych przez niego zabiegów prekompozycyjnych. Stosowanie tego typu proporcji miar czasu komentatorzy dzieła Cartera nazywają strukturalną polirytmią (*structural polyrhythm*)[6].

Od 2'54" Carter zarządza kolejne accelerando (instrumenty dęte, tak jak poprzednio, nie uczestniczą w nim i grają swoje) – sygnał daje wielki bęben basowy. Miarę przyspieszenia, czyli stopniowo skracaną podstawową jednostkę rytmiczną słychać bardzo wyraźnie, ale kompozytor utrudnia zadanie orkiestrze, każąc wykonywać każdą kolejną wyznaczającą pulsację nutę innemu instrumentowi (bardzo efektowny, wzmagający napięcie zabieg) [przykład nutowy albo tylko to co pod nutami, to znaczy kolejność uderzeń według instrumentów]. W 3'27" wchodzi fortepian (Strawiński zachwycił się tym momentem), a w chwilę potem klawesyn ustanawia nowe stałe tempo, do którego fortepian, nadal przyspieszając, dochodzi kilka sekund później (3'32"). Tutaj rozpoczyna się coś, co z oznaczeniem *adagio* ma niewiele wspólnego: oszałamiający dwugłos fortepianu i klawesynu, podczas którego na dziewięć równych drobnych nut pianisty przypada osiem w partii klawesynu. Jednocześnie instrumenty dęte obu grup tworzą polifonię melodii złożonych z długich dźwięków. Od 3'59" klawesyn zaczyna zwalniać, a fortepian przyspieszać aż do bardzo migotliwych repetycji i tremola pianissimo. Zapada tajemnicza „prawie cisza" –na tym tle fortepian stawia kilka zwięźle sformułowanych, ale chyba bardzo ważnych pytań.

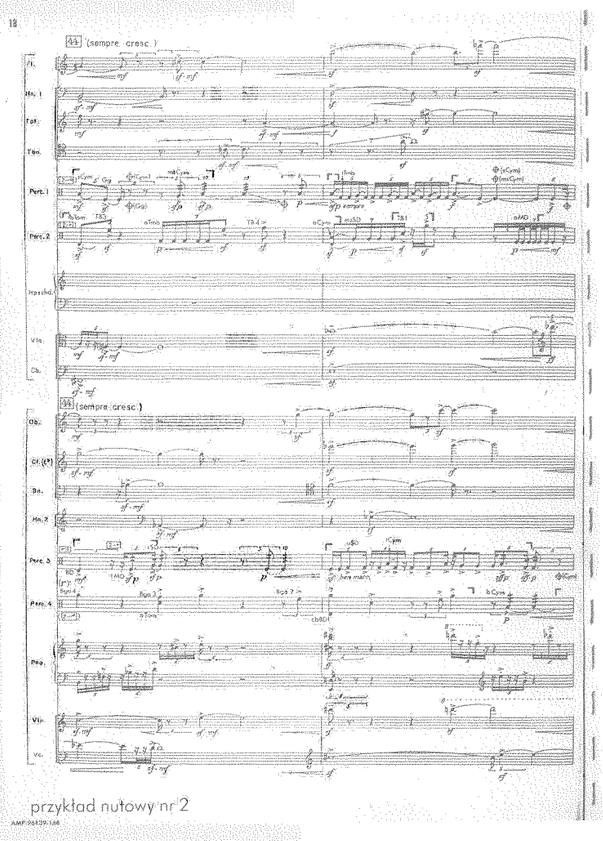
[4] Od tego momentu mamy w partyturze oznaczenie *tempo giusto*, ćw = 70. Acceleranda i ritardanda Carter określa albo przez metronomiczne oznaczanie temp albo zapisując ciąg coraz większych lub mniejszych wartości rytmicznych.

[5] Dwie całe nuty plus półnuta w trioli w skrzypcach i wiolonczeli oraz cała nuta plus półnuta z podwójną kropką w altówce i wiolonczeli.

[6] Carter znał już wcześniej opartą na złożonych relacjach temp muzykę Conlona Nancarrowa (nieznaną wówczas w Europie), ale trudno powiedzieć, na ile inspirowało go ona w czasie pracy nad *Koncertem podwójnym*.

Rytmy i pulsacje

Dzieła, jakie Carter tworzył pod koniec lat 50. i później, należą z pewnością do najbardziej nowatorskich i awangardowych zjawisk w ówczesnej muzyce. Jednak mimo pewnych podobieństw brzmieniowych, techniczne rozwiązania obecne w *Koncercie* różnią się znacznie od technik stosowanych w tym czasie przez serialistów europejskich czy amerykańskich, a już zupełnie są niepodobne do procedur aleatorycznych. Podczas słuchania przestrzennie rozproszonej, barwnej gry pojedynczych dźwięków, akordów oraz ich grup mogą nasunąć się skojarzenia na przykład z *Gruppen* Stockhausena. Jednak w *Koncercie* pobrzmiewają także echa stylistyki, z którą awangarda darmstadzka nie chciała mieć nic wspólnego – pisane drobnymi i równymi wartościami rytmicznymi partie instrumentów solowych (choćby w omówionym przed chwilą *Adagiu*) mogą przywodzić na myśl motorykę neoklasyczną. Ale oczywiście żaden neoklasyk nie zestawiałby temp w proporcji 9:8 (nie mówiąc już o bardziej złożonych). Posłuchajmy następnej części (*Presto*) pod kątem odniesień stylistycznych i zauważmy, jak wiele jej elementów może tu się kojarzyć z muzyką neoklasyczną czy neobarokową (na przykład punktowane rytmy klawesynu 0'14" do 0'21").



przykład nutowy nr 2

Carter często pisze dłuższe ciągi nut o jednakowych wartościach, co rzadko zdarzało się w latach 50. na przykład Boulezowi czy Luigiemu Nono. Żeby omówić kilka charakterystycznych sposobów urozmaicania rytmu, jakie znajdujemy w kompozycjach amerykańskiego twórcy, zatrzymajmy się na chwilę przy fragmencie *Cadenza for piano* (od początku do 0'10").

Pianista, który miałby nauczyć się fragmentu od taktu 529. do 532 **(przykład nutowy nr 1)** najprawdopodobniej pomagałby sobie licząc najpierw ćwierćnutami. W przejściach między taktem 529. i 530. oraz 530. i 531. trzydziestodwójki w septymolach stają się zwykłymi szesnastkami (to znaczy ich czas trwania jest taki sam), a te z kolei stają się szesnastkami w kwintoli. Nie można już liczyć rytmu przyjmując za podstawę ćwierćnuty, bo inny jest w tym momencie czas ich trwania. Zmienia się zatem wyrażone metronomicznie tempo, ale proces ten zachodzi w sposób nieco zakamuflowany, jako że czas trwania drobnych wartości tuż przed i tuż po zmianie tempa jest taki sam. Każdy, kto otarł się o naukę harmonii, zrozumie, dlaczego Carter nazywa takie procedury rytmiczne modulacją temp – tak jak w modulacji harmonicznej przejście od tonacji do tonacji nie następuje skokowo, tak w modulacji tempa nie mamy do czynienia z kontrastowym zestawieniem, lecz z subtelnym przejściem od jednego tempa do drugiego.

To wszystko można zobaczyć w nutach. Słuchając tego fragmentu, z pewnością wyczujemy ćwierćnutowy puls, chociaż pod koniec taktu 529. staje się on trochę zagmatwany. Carter stosuje tu jeszcze jedną ze swoich ulubionych technik – tak zwaną prędkość interwałową (*interval speed*). W omawianym odcinku mamy pojedyncze nuty i dwudźwięki, których obecność sugerowałaby akcent, nawet gdyby kompozytor tych akcentów nie zaznaczył. Od taktu 526. na każde „raz" przypada wielka nona lub wielka sekunda. Od momentu, kiedy wprowadza septymole, wielka sekunda wypada w równych odstępach co siedem jednostek i pojawiają się seksty wielkie co 6 jednostek. Pod koniec taktu 529. dochodzą do tego (również akcentowane) tercje wielkie i septymy wielkie, co jeszcze bardziej komplikuje pulsację (znaczenie dla akcentacji mają tu również rejestry, w jakich pojawiają się dwudźwięki). Takt 530. jest najbardziej powikłany, a od 531. ustala się nowa pulsacja ćwierćnutowa w szybszym tempie. Faktura, wydawałoby się, niemalże najprostsza z możliwych, a tyle rytmów nakłada się na siebie!

Można to jakoś wychwycić słuchem – bardzo szybkie liczenie do siedmiu, a potem do sześciu i pięciu z właściwą akcentacją jest co prawda trudne, ale możliwe. Bez partytury nie sposób jednak dostrzec, iż w części pierwszej *Koncertu* (*Introduction*) Carter tworzy „strukturalną polirytmię" w proporcjach 17,5 : 21 : 24,5 : 28 : 31,5 : 35 w orkiestrze klawesynu i jednocześnie 17,5 : 19 4/9 : 21 7/8 : 25 : 29 1/6 : 35 w orkiestrze fortepianu **(przykład nutowy nr 2)**.

Przy tak złożonych proporcjach jednoczesne zaatakowanie nuty przez wszystkie instrumenty zdarza się bardzo rzadko i takie właśnie momenty (inne dla każdej z orkiestr, ale następujące jeden po drugim) zaplanował Carter jako lokalną kulminację w tej części (mniej więcej 2'16" do 2'21", po długim odcinku wyłaniania się dźwięków określonej wysokości z perkusyjnego wstępu). Jest to przykład charakterystycznego dla wielu awangardowych nurtów w muzyce po roku 1950 zainteresowania wyrafinowanymi strukturami, które rządzą organizacją skomplikowanych przebiegów dźwiękowych, ale jako takie są niesłyszalne. Dzięki nim (jeśli kompozytor ma talent i umiejętności) mamy jednak wrażenie obcowania z inteligentną materią dźwiękową, której nie dałoby się stworzyć w inny sposób. Moim zdaniem zamiast uzasadniać teoretycznie, że struktura „działa", lepiej porównać brzmienie muzyki Cartera z brzmieniem skomplikowanych przebiegów rytmicznych kształtowanych za pomocą niekontrolowanego (Cage) bądź kontrolowanego przypadku (fragmenty bez dyrygenta oznaczane *ad libitum* w utworach Lutosławskiego).

Jak ukształtować charakter

Jeszcze przez chwilę chciałbym się skupić na czymś, co jest i „działa", ale co trudno byłoby dostrzec bez partytury, i o czym nie sposób nie wspomnieć omawiając muzykę Cartera. Amerykański kompozytor definiując warstwy utworu, przypisuje im nie tylko różne rytmy i tempa, lecz także m.in. różne struktury interwałowe. Linie melodyczne klawesynu i towarzyszących mu instrumentów zbudowane są prawie wyłącznie z sekund małych, tercji małych, kwart czystych, trytonów, sekst małych i septym małych. W fortepianie i w jego orkiestrze znajdziemy prawie wyłącznie pozostałe interwały – sekundy wielkie, tercje wielkie, kwinty czyste, seksty wielkie i septymy wielkie[7] („prawie wyłącznie", ponieważ Carter czasem narusza ustalone reguły, choć w przypadku interwałów czyni to bardzo rzadko).

Wariacje na orkiestrę (1953-55) są jedynym dziełem Cartera, w którym można znaleźć pewne odniesienia do serialnych metod organizacji wysokości dźwiękowych – w późniejszych utworach struktury wysokościowe tworzone są przy użyciu nieuporządkowanych pod względem kolejności (inaczej niż w dodekafonicznych seriach) zbiorów klas wysokości dźwięków (*pitch class sets*).

W *Koncercie* zasadniczą rolę pełnią dwa takie zbiory, które dodatkowo (w połączeniu ze wspomnianą wyżej zasadą selekcji interwałów melodycznych) regulują organizację wysokości dźwięków: jeden wyznaczony przez interwały sekundy małej, tercji małej i kwinty czystej licząc od pierwszego dźwięku w górę lub w dół (c-des-es-g lub c-h-a-f i wszystkie transpozycje) przypisane jest klawesynowi i „jego" instrumentom oraz drugi uzyskany w analogiczny sposób przez sekundę małą, tercję wielką i tryton (c-des-e-fis lub c-h-as-ges i wszystkie transpozycje)[8]. W utworze tym można znaleźć wiele miejsc, w których kompozytor tworzy melodie wykorzystując wyznaczone w ten sposób dźwięki do tworzenia linii melodycznych i współbrzmień (od 3'40" do 3'58")[9] **(przykład nutowy nr 3)**.

przykład nutowy nr 3

W dramatycznym rozumieniu muzyki, jakie jest charakterystyczne dla Cartera, poszczególne warstwy utworu stają się postaciami obdarzonymi określonymi charakterami (dwuznaczność angielskiego terminu *characters*, oznaczającego zarówno postać jak charakter, sprawia pewną trudność w oddaniu go na język polski). Po wspomnianych już *Wariacjach na orkiestrę* jego muzyka obywa się bez wyraźnie zarysowanych tematów i ich przetworzeń – *characters* częściowo przejmują ich rolę. Kompozytor definiuje je poprzez tempa, rytmy, interwały, ale nie tylko: istotne bywają także cechy ekspresyjne oraz inne trudne do liczbowego ujęcia. Postacie mogą zbliżać się do siebie lub oddalać – posłuchajmy pod tym kątem, jak w *Allegro scherzando* fortepian upodabnia się brzmieniowo do klawesynu dzięki przewadze staccata, i jak w *Presto* natura każdego z tych instrumentów prezentuje się w całej swej odmienności w stosunku do drugiego.

Carter spektralistą?

Nie, chyba jednak nie sposób zaliczyć go do tego nurtu, chociaż twórca *Koncertu podwójnego* zna i ceni utwory Griseya, który na 80. urodziny zadedykował Amerykaninowi swoje *Accords perdus* na dwie waltornie. Ten śródtytuł wymyśliłem tylko po to, żeby zaintrygować naszych całkiem licznych ostatnio miłośników muzyki spektralnej (w tym redakcję naczelną). Najwidoczniej jednak Carter znowu wyczuł coś, co wisiało w powietrzu – posłuchajmy jego komentarza do kończącej utwór *Kody*:

„*Koda* rozpoczyna się od wielkiego grzmotu (*crash*), który wybrzmiewa potem przez wiele taktów jak wielki gong, w wielu falach zanikających i powracających barw dźwiękowych – za każdym razem fale te brzmią nieco inaczej i z coraz mniejszą energią, aż utwór wybrzmi do całkowitej ciszy."[10]

David Schiff – autor najobszerniejszej i najbardziej systematycznej monografii Cartera pisze o tej części w następujący sposób: „Faktura *Kody* nasuwa skojarzenie z ogromną wibracją z wieloma alikwotami wybrzmiewającymi w złożonym, periodycznym przebiegu."[11]

Wsłuchajmy się zatem w precyzyjnie skomponowane wnętrze tego trwającego nieco ponad dwie i pół minuty dźwięku gongu. **(przykład nutowy nr 4)**.

Trochę poezji filozoficznej na zakończenie

Według świadectw tych, którzy się z nim zetknęli, będący nadal w pełni sił twórczych (chociaż już niestety nie fizycznych) Carter jest pogodnym, sympatycznym i otwartym człowiekiem. Jego warsztat twórczy jest doskonale uporządkowany, a pomysłowość w zastosowaniu rozwijanych przez siebie technik kompozytorskich imponująca. Nie ma mistycznych i religijnych skłonności – pozamuzycznego pokarmu dla swojej fantazji i wyobraźni twórczej szuka raczej w literaturze, a zwłaszcza w poezji. Inspiracje te nie prowadzą go jednak w stronę muzyki programowej – w utworach Cartera można co najwyżej odkryć pewne elementy asocjatywne. Często natomiast dzieła literackie pomagają mu w kształtowaniu różnych elementów utworu. Z reguły nie czerpie z nich modelu formy, lecz sięga po literaturę w poszukiwaniu dodatkowych sugestii, kiedy ma już obmyśloną ogólną koncepcję dzieła. W przypadku *Koncertu podwójnego* taką dodatkową inspiracją stał się dla niego zawarty w poemacie Lukrecjusza *De rerum natura* opis powstawania świata ze zderzeń atomów, jego rozwój i końcowy rozpad. Potem jednak bardziej adekwatna wydała mu się parodia tej starożytnej poezji filozoficznej dokonana przez Aleksandra Pope'a. W tym kontekście nietrudno o poetycką interpretację powolnego wyłaniania się interwałowej tkanki z perkusyjnego wstępu[12] – dalsze poszukiwanie muzyczno-filozoficznych analogii pozostawiam fantazji słuchaczy. Dla ułatwienia podaję polskie tłumaczenie

fragmentu z Lukrecjusza, które Carter cytuje w komentarzu do dzieła, i wycofuję się dyskretnie.

Krzysztof Kwiatkowski

Na pewno nie jakimś planem wiedzione zarodki
Bystrym dowcipem znalazły właściwe swe ośrodki,
Ani każdy każdemu udzielił miejsca chętnie.
Lecz że się ich skład zmieniał od czasów niepamiętnych,
Lecz że pod mnóstwem ciosów prąc w próżnię nieskończenie
Wszystkie układy i ruchy sprawdziły doświadczeniem,
Aż po tych biegach i ciosach do takich doszły złożeń,
W jakich się mogła narodzić wszystkość rzeczy i stworzeń

(tłum. E. Szymański)

Wskazówki dyskograficzne

Nagrań muzyki Cartera jest mnóstwo i jest w czym wybierać. Najwybitniejsze jego dokonania na polu muzyki orkiestrowej zawierają następujące pozycje:

Koncert klarnetowy/Symphonia: Sum Fluxae Premium Spei
Oliver Knussen, London Sinfonietta, BBC Symphony Orchestra, Deutsche Gramophon 459 660-2

Koncert fortepianowy, Koncert na orkiestrę, Three Occasions – Orkiestra SWF pod dyrekcją Michaela Gielena i Ursula Oppens – fortepian, Arte Nova 74321 27773 2

A Symphony of Three Orchestras w wykonaniu New York Philharmonic pod dyrekcją Bouleza na płycie Sony SMK 68334 razem z utworami Varèse'a (*Deserts, Ecuatorial, Hyperprism*) w wykonaniu Ensemble Intercontemporain

Utwory kameralne znajdziemy m.in. na płytach serii *The Music of Elliott Carter* wytwórni Bridge. Jego kwartety smyczkowe z pewnością nie są muzyką łatwą w odbiorze (wirtuozeria w operowaniu aparatem orkiestrowym czyni Carterowskie komplikacje łatwiej przyswajalnymi), niemniej jest to należąca do współczesnej klasyki gatunku bardzo ważna część dorobku amerykańskiego kompozytora, którą warto bliżej poznać. *Kwartetów* I-IV można posłuchać w wykonaniu Julliard String Quartet, Sony SMK 47229 lub kwartetu Arditti, Etcetera KTC 1065 (2CD). Piąty kwartet smyczkowy (Montaigne 782091) jest dostępny w wykonaniu Arditti wraz z innymi utworami. Zainteresowanym wczesną twórczością Cartera poleciłbym zarejestrowaną na tej płycie *Sonatę* na wiolonczelę i fortepian z roku 1948 – moim zdaniem ta interpretacja przewyższa pod względem wyrafinowania całkiem niezłe wykonanie zawarte na płycie z *Koncertem podwójnym*. Gdybym miał zarekomendować tylko jedną płytę z kameralistyką i utworami solowymi, to ze względu na różnorodność i obecność pozycji, do których szczególnie często lubię wracać wybrałbym *Hommages and Dedications* – 12 dedykowanych artystom zaprzyjaźnionym z Carterem nowszych utworów (m.in. *Luimen* na mandolinę, gitarę, harfę, wibrafon, trąbkę i puzon, *Esprit rude/esprit doux*, *Canon for 4*) w wykonaniu holenderskiego Nieuw Ensemble (Montaigne 782089).

przykład nutowy nr 3

przykład nutowy nr 4

[7] Podobnie postępował czasem Lutosławski kiedy, poruszając się po pełnej dwunastodźwiękowej skali wysokości, ograniczał się do wybranych interwałów.

[8] Ważną właściwością obu tych zbiorów jest to, że są one jedynymi czteroelementowymi zbiorami różnych wysokości dźwiękowych, przy pomocy których można utworzyć wszystkie interwały.

[9] Zastrzeżeniem często wysuwanym wobec organizacji wysokości dźwiękowych za pomocą serii czy zbiorów klas wysokości jest trudność słuchowego zaobserwowania podobieństwa i różnicy między grupami dźwięków przez nie wyznaczonych. Ten sam zbiór wysokości można przecież różnie rytmizować, przestawiać kolejność dźwięków i umieszczać je w różnych rejestrach itp., a zatem powtarzanie określonego zbioru abstrakcyjnie traktowanych klas wysokości dźwięków nie jest gwarancją spójności utworu w takim stopniu, w jakim zapewnia ją tematyczność. Zostawiając na inną okazję omówienie argumentacji za i przeciw stosowanej w teoretycznych sporach, proponuję wszystkim zainteresowanym prosty eksperyment, za pomocą którego w praktyczny sposób można się przekonać o jakości narzędzi kompozytorskich , jakimi są serie i zbiory klas wysokości oraz o muzycznej sensowności uzyskiwanych dzięki nim rezultatów. W tym celu należy pobawić się trochę z jakimś instrumentem najpierw dobierając kolejne dźwięki, posługując się określonym zbiorem klas wysokości, potem w sposób intuicyjny, a następnie wyciągnąć wniosek dotyczący tego, w jaki sposób łatwiej jest uzyskać zestawienia dźwięków przynoszące estetyczną satysfakcję. [DO AUTORA: he, he, znowu na Jarzębską, co? faktycznie, trudno sobie wyobrazić tę panią bawiącą się z jakimś instrumentemJ -przyznaję, że jej dzieła są dla mnie bardzo inspirujące]

[10] Elliott Carter: *Collected Essays and Lectures, 1937- 1995*, University of Rochester Press 1996, s.260.

[11] *The Music of Elliott Carter*, Cornell University Press 1998, s. 251.

[12] *Introduction* z *Koncertu* rozpoczyna się w sposób podobny jak pierwszy z *Trzech utworów na orkiestrę* Berga.

Open ears (in Poland)!

Markowi Matusiakowi

Zaczyna się niemrawo, niewinnie, punktualistycznie. Z pojedynczych rozprysków i erupcji zaczynają się powoli wyłaniać krótkie, poszarpane frazy, stopniowo dają się rozróżniać instrumenty i ich sola, wiolonczela, dęte, kształtują się chmury brzmieniowe, które stopniowo się zagęszczają, ciemnieją, słychać uderzenia grzmotów, agresywnie dołączają klarnet z saksofonem, bębny i fortepian rozpętują burzę crescend, to wszystko narasta i przewala się przez scenę, niczym huragan.
I nagle:

Cisza.

Przeszliśmy przez ścianę dźwięku, przez najgwałtowniejszą wichurę i znaleźliśmy się w środku, w oku cyklonu. I zostaliśmy sami, z szeregiem pytań: skąd ta cisza? Dokąd zmierza? Jaki jest jej sens? Czy to tylko koncept czy coś więcej? Co się stało? Dlaczego? Co robić?

Na szczęście

już po dwóch minutach

(w porównaniu do cage'owskich 4"33')

ze szmerów i westchnień

z kaszlu i odprysków,

wydobywających się z ustników,

znów powoli wyłania się muzyka.

Tak silnych wrażeń dostarcza drugi utwór z *Transatlantic Bridge* bigbandu Territory Band pod wodzą Kena Vandermarka, płyty rozpoczynającej całą serię, z której jak dotąd wydano trzy części. Wydaje mi się, że mamy do czynienia nie tylko z muzyką niesamowitą, zaskakującą, piękną, ale i z jednym z najważniejszych dokonań ostatniej dekady. To projekt, w którym raz jeszcze – po pionierskich próbach Braxtona, Morrisa i Zorna z lat 60.– 80. – Vandermark stawia zasadnicze pytania i nawet całkiem oryginalnie nań odpowiada. Co to jest muzyka poważna, a co to jazz? co jest improwizacją, a co kompozycją? co jest wolne i spontaniczne, a co predeterminowane i zapisane? jak grać w dużym składzie, jak go kontrolować, jak uzyskiwać pożądaną barwę i harmonię? jak połączyć Weberna, Brötzmanna, Cage'a i Duchampa w jednym utworze?

Personalia i temporalia

Zacznijmy od faktów: Ken Vandermark, chicagowski saksofonista, lider szeregu zespołów (z których warto wymienić choćby Vandermark Five, FME czy Steelwood Trio); animator tamtejszej sceny jazzowej, stypendysta Fundacji McArthura (dla młodych geniuszy), zakochany na zabój w latach 60. i 70. i ówczesnej muzyce, łączący odważnie free jazz z rockową energią i uważnym podejściem do kompozycji i makroformy. Territory Band to mobilny duży skład, który dla wytwórni Okkadisc dokonał trzech nagrań: *Transatlantic Bridge* (2001), *Atlas* (2002) i dwupłytowego *Map Theory* (2004). Początkowo zespół tworzyli: Ken Vandermark na saksofonie i klarnetach, Dave Rempis na saksofonach, Axel Dörner na trąbce, Fred Lonberg-Holm na wiolonczeli, Kent Kessler na kontrabasie, Paul Lytton na bębnach, Tim Mulvenna na perkusji. W drugiej odsłonie doszli: Jim Baker na fortepianie, Jeb Bishop na puzonie, Kevin Drumm obsługujący elektronikę, Per-Ake Holmlander na tubie, Fredrik Ljungkvist na saksofonach, i skład ten utrzymał się także w trzeciej części cyklu gdzie Mulvennę zastąpił Paal Nilssen-Love. Widać więc bazę chicagowską (większość muzyków na stałe współpracuje z Vandermarkiem, m.in. jako członkowie formacji Five), która jest uzupełniana o muzyków europejskich (głównie Skandynawów, ale i Niemców), co nie pozostanie bez wpływu na brzmienie.

Tytuły utworów całej serii odwołują się do XX-wiecznych sztuk wizualnych, głównie malarstwa; takoż i dedykacje. Przewijają się takie idee i nazwiska jak dada (Kurt Schwitters i Marcel Duchamp), abstrakcja (Richard Hull), mobile (Alexander Calder) czy graffiti (Michael Basquiat). Drugą grupę adresatów dedykacji stanowią muzycy zespołu i nie tylko, przy czym odnoszące się do nich tytuły nie są one tylko wyrazem podziękowania za wkład wniesiony w proces tworzenia, ale za nadanie mu sensu.[1]

Źródła i konteksty

Są mocno niejednoznaczne, czy też inaczej: wieloznaczne i wielowątkowe. Można ów projekt odczytać równorzędnie według co najmniej czterech paradygmatów:

1. tradycji amerykańskiego ekstatycznego free jazzu (między stylem Sun Ra i AACM), nieustająco ścierającego się jednak z tradycją europejską (tu wymieńmy nazwiska Axela Dörnera i Matsa Gustafssona);
2. współczesnej muzyki kameralnej, wyrastającej z doświadczeń punktualizmu Weberna i Stockhausena, a następnie z niekowencjonalnych brzmień choćby Lachenmanna i Sciarrina; ale i zbliżającej się niekiedy do konceptualizmu Cage'a;
3. szukając w projekcie TB metody *free improvisation* i jej efektów: wykraczania poza opisane wyżej konwencje improwizowania i brzmienia, granie poza nimi, z metaperspektywy i kwestionowanie sensowności określania jej jako *free*;
4. na co wskazują tytuły i dedykacje, można interpretować cały projekt jako rodzaj muzycznego odpowiednika dwudziestowiecznych idei czysto malarskich czy ogólnie estetycznych: abstrakcjonizmu, kolażu, konceptualizmu, graffiti i mobili; nazwiska już padły.

[1] *A Certain Light* był pierwszym utworem zagranym przez zespół na wieść o śmierci wielkiego Kowalda; Kevin Drumm, który wtajemniczył i zafascynował lidera twórczością Parmegianiego, odegrał także zasadniczą rolę w procesie montażu nagranego materiału. I wreszcie dedykacja na pograniczu filozofii i literatury: dla Becketta – Vandermark ma nadzieję, że kiedyś będzie „zdolny wyrazić swoje myśli z taką jasnością i siłą, jaką można odnaleźć w jego dramatach."

Analizy i interpretacje

nie tylko jazzowo

...zagrany jest ostatni utwór na drugim albumie, *Now* (18'22). Zaczyna się [**A**] solem fortepianu Jima Bakera, które równie dobrze mógłby zagrać Keith Jarrett. Nieodbiegające od molowych tonacji, jest eleganckie i ładne; i faktycznie za chwilę wszystko zaczyna brzmieć jak w klasycznym triu z lat 50., gdy wchodzi (1'07) perkusista dyskretnie taktując i zamiatając bębny miotełkami. Na to nakładają się długie dźwięki saksofonu, (od 1'15) a później (2'20) całej unisonowej sekcji dętej wraz z basem, które napędzają akcję i podnoszą napięcie, coraz bardziej rywalizując z fortepianem. Z tej magmy wyłania się w 4'30 saksofon altowy, równie elegancki, choć już bardziej nowoczesny, w stylu przełomu lat 50. i 60. Akompaniament w tle pozostaje soczysty, ale i konwencjonalny. I wszystko byłoby dobrze i porządnie, gdyby nie szmerowa elektronika Drumma [**B**] (6'16). Na tle poważnych, trzymanych akordów instrumentów dętych dźwięki przypominające jedzenie i kuchenną krzątaninę sprawiają dość komiczne wrażenie...

W następnym epizodzie [**C**] (od 7'37) grają bas i perkusja, zaś solo – jeśli tak to można nazwać – wykonuje Axel Dörner, który z zapamiętaniem bawi się tłumikiem swojej trąbki; jest to epizod mocno sonorystyczny, trudno mieszczący się w jakimkolwiek idiomie jazzowym (wytłumaczalny za to z perspektywy *free improvisation*). Powoli dołącza fortepian, zaś perkusja zastępuje punktowe efekty wyraźnym rytmem (9'40). Cały skład solidnie się rozpędza (fortepian z największymi oporami), osiągając w końcu około 10'00 soczysty free jazz z lat 60., choć krystalizacja następuje bardzo płynnie i trudno powiedzieć, w którym dokładnie momencie zaczyna się ten epizod [**D**]. Wreszcie w 11'10 wchodzą dęciaki i od razu przejmują dowodzenie – wyraźnie dążą do homofonizacji i ujednolicenia brzmienia (jak w sekcji A), które jednak uniemożliwiają arabeski saksofonu i trąbki. Perkusista szaleje. Apogeum – i szczytowy punkt utworu – następuje po około 3 minutach takiej gry (gdzieś koło 14'), gdyż wkrótce faktura lekko się rozrzedza, zostawiając dwa improwizujące saksofony na tle gęstej partii fortepianu, basu i szalejącej wciąż perkusji. W końcu [**E**] (14'28) na polu zostają tylko saksofon tenorowy i perkusja, a całość stylistycznie zaczyna przypominać późnego Coltrane'a (*Interstellar Space* z perkusistą Rashidem Alim) – muzyka jest tu równie gęsta, co natchniona. Całkowicie z naszych czasów jest jednak agresja brzmienia i rozbicie narracji na krótkie zdarzenia (około 15'20).

Wreszcie wszystko cichnie i wchodzi zupełnie nowy materiał [**F**] (16'00): hipnotycznie powtarzana 5-dźwiękowa fraza fortepianu w unisonie z saksofonem, nieustająco zakłócana elektroniką (skojarzenia idą tym razem raczej w stronę prania niż jedzenia), co nawiązuje w jakiś sposób do koncepcji epizodu B. Jednak instrumentaliści nie przejmują się tym szmerowym akompaniamentem i wciąż uporczywie powtarzają swoje, po jakimś czasie (16'48) redukując frazę po jednej nucie, aż zostają cztery, trzy, dwa dźwięki. Wszystko zamiera i zwalnia. Jeden dźwięk. I elektroniczne basy. W tym miejscu muzyka faktycznie osiąga klarowność i moc Becketta...

Chciałbym zwrócić uwagę na permanentne napięcie i walkę między różnymi idiomami, jakie Vandermark rozgrywa z muzykami, zarówno w tym utworze jak i w wielu innych w całej trylogii. Zaczyna się od cool zmieszanego z postbopem, po czym radykalnie przechodzi w elektronikę, a ta z kolei ustępuje powoli rozwijanemu free: najpierw improvisation, później jazz. Mieszają się tu różne czasy i konwencje, od lat 40. do 90., od Milesa

Davisa [A] po Johna Coltrane'a [D, E], od Gila Evansa [A] po Evana Parkera [C].

Podobne przykłady współobecności wielu czasów i stylów możemy znaleźć na *Collage* z pierwszej płyty, który to utwór można opisać jako ciągłą oscylację między idiomami z lat 50. i 60., przy czym te drugie reprezentowane będą przez chicagowskie koncepcje AACM i Brötzmanna. W albumie drugim dojdzie jeszcze jedno silne źródło inspiracji: bigbandowy free jazz europejski, który zakonserwował najlepszą tradycję, ale często łączy ją albo wręcz zamienia na sonorystyczne efekty.[2]

Ta gra to jednak nie zgrywa, nie parodia czy żonglowanie stylami. Jej celem jest udowodnienie, że ci sami ludzie na tych samych instrumentach są w stanie osiągnąć zgoła odmienne rezultaty brzmieniowe i grać w różnych idiomach, bynajmniej nie tylko jazzowych. I jak bezsensownie jest ograniczać się i „szlifować" jeden z nich. Ta najlepsza muzyka, zdaje się mówić Vandermark, musi być nieoszlifowana: chropowata, surowa, spontaniczna... A może zdaje się pytać...

jak napisać kompozycję współczesną

Może tak, jak to zrobił w znajdującym się również na drugim albumie utworze *Neiger*? Chciałoby się nazwać go przekornie rondem z ciągle powracającym refrenem i kuplетami albo chorusem z improwizacjami, gdyby nie fakt, że jest on – delikatnie mówiąc – dość daleki jest od brzmień, jakie byśmy kojarzyli w tymi formami. Faktem jest jednak, że mamy tu materiał spełniający wyraźną funkcję przerywnika czy też łącznika, który początkowo bardzo ubogi i krótki, ewoluuje z czasem aż do zaskakującego finału.[3]

W *Neiger* Vandermark eksploruje głównie sonorystyczne własności instrumentów (w czym poważną zasługę ma również trębacz Axel Dörner). Pełne niekonwencjonalnych efektów sola puzonu (od 2'59), chropawego saksofonu (od 9'38) i wreszcie kontrabasu arco (dość nietypowego w jazzie, od 13'25); wyrafinowane i niezwykłe barwowo ansamble z kolejnych epizodów (między 4'07 a 9'27); zmiany kolorystyczne samego refrenu; jawne i brutalne zderzanie dźwięków instrumentalnych z elektroniką w prologu i epilogu – prezentują razem pełne spektrum możliwości brzmieniowych zespołu, w wielu miejscach przywodząc na myśl dokonania sonoryzmu z lat 60. (fortepianowo-elektroniczne zmagania w *Kontakte* Stockhausena, wykorzystująca niekonwencjonalne efekty *Piernikiana* Szalonka na tubę). Zarazem jednak – co jest wielce charakterystyczne również dla *Mobile* z pierwszej części trylogii – ma tu miejsce konsekwentne wykorzystanie wszelkiego rodzaju szmerów, szumów i dźwięków z pogranicza ciszy, co budzi skojarzenia z twórczością Helmuta Lachenmanna z jednej, i Salvatore Sciarrina czy Caroli Bauckholt z drugiej strony... Bynajmniej nie insynuuję owym wspaniałym improwizatorom, iż miesiącami studiowali jakieś partytury; być może to po prostu wynik poszukiwań brzmień nieskażonych idiomami i tradycją. A to przecież dokładnie intencja... Lachenmanna!

Co jednak najbardziej skłania mnie do myślenia o TB w kategoriach muzyki współczesnej, to żelazna logika rozwoju formy: jawne nawiązywanie i rozwijanie materiału z odległych nawet epizodów z początku utworu i niemal ściśle symetryczna budowa (dwie ramy: prolog-epilog oraz epizody solowe okalają dwie grupy improwizacji: trzy sonorystyczne i dwie jazzowe E-G). A są to wszak najistotniejsze wyróżniki... kompozycji. Jednak potraktowanej nieortodoksyjnie,

ale bardzo wizualnie

Mobilnie. Przypomnijmy: mobile to ruchome rzeźby amerykańskiego twórcy Alexandra Caldera, powstające od lat 30. i będące – w wielce ciekawy sposób –trójwymiarową interpretacją wiotkich faktur z obrazów Joana Miró. Przybierają zazwyczaj formę układu blaszek zawieszonych na drutach, powyginanych na różne strony, o rozmiarach sięgających czasem nawet paru metrów. Cały taki zestaw zawieszony jest na pojedynczym drucie, tak że najdelikatniejsze dotknięcie czy powiew wiatru wprawia całą konstrukcję w ruch.[4]

Początkowo utwór *Mobile* TB wydaje się paradoksalnie bardzo... stabilny, oparty jest bowiem na chorale instrumentów dętych (powracającym w 10'25). Ale przypatrzmy się, jak wyłamuje się z niego solowy puzon (1'06), który bardzo niestabilnie, jakby wiatrem poruszany, snuje swoją giętką melodię, aż wreszcie zanurza się wydobywanych przy samym ustniku charknięciach, szumach, oddechach, podmuchach wiatru właśnie... Cały ten układ niebywałych brzmień, zawieszonych gdzieś w ciszy, poza muzyką i poza dźwiękami... Można powiedzieć, że jak solo puzonu było drucikiem, na którym cała konstrukcja jest zawieszona, tak delikatnie dodawane dźwięki fortepianu są owymi blaszkami, poruszanymi przez wiatr wszystkich oddechów i bulgotań. Wreszcie długie i piękne solo perkusji (6'54), na granicy słyszalności, delikatne, lekkie i misterne, pełne światła i ciszy – jest chyba najpełniejszą mi znaną realizacją idei „wiotkiej faktury" w muzyce jazzowej.

Bowiem właśnie na poziomie faktury i brzmienia rozumiałbym tutaj ideę mobili, choć można by rozciągnąć ją i na całą formę, np. opisanego wyżej *Now*, gdzie na drut refrenu nanizane są kolejne epizody. Wracając jednak do *Mobile*: po chorale (który się rozwija od 10'25 do 14'12) następuje kolejna część wiotka i ulotna, realizowana także na instrumentach dętych (z fortepianem), tym razem jednak dźwięki są już „normalniejsze", tak jakby wiatr się uspokajał. A w finale wreszcie następuje płynne przejście (ok. 15'30) z tego stanu poruszenia (dynamiczności) do powolnego chorału (stabilności), posłuchajcie: część instrumentów już się zatrzymała, inne jeszcze lekko drżą...

Oczywiście można by zasadność takich analogii rozpatrywać miesiącami i na setkach nudziarskich sesji naukowych. Mam jednak nadzieję, że muzyka (z moim skromnym opisem) przemówi sama za siebie. Warto przy tym podkreślić, że Vandermarka silnie inspirują współczesne koncepcje malarskie nie tylko na poziomie faktury czy formy (jak w *Now* czy *Collage*), ale i w kwestiach ideowych (*Collage* i *R-M*) oraz czysto wrażeniowych.[5] Związki te zachodzą również w ramach twórczego spotkania, jak np. z wymienionym w dedykacjach Richardem Hullem, który po wysłuchaniu *Map Theory* i po gorących dyskusjach z saksofonistą namalował wielki obraz, umieszczony następnie jako reprodukcja na okładce albumu. Ocenę tego jak on przekłada się na muzykę – i *vice versa* – pozostawiam Czytelnikom. A wyobraźnię warto pobudzić wizytą w galerii sztuki współczesnej, mając w uszach muzykę Vandermarka i

ciągle przy tym improwizując

Oto co pisze sam kompozytor-improwizator w okładce do *Map Theory* [tłum. – JT]: *Znajdują się tu dwie wersje kompozycji Slides. W idealnym świecie zespoły grałyby w jednym mieście wiele nocy pod rząd, pokazując jak prawdziwa improwizacja zmienia się z występu na występ. Zawarcie* Slides #3 [8'25; minutaże tutaj i poniżej moje - JT] *i* Slides #1 (7'25) *z sesji nagraniowych jest małym przyczynkiem do wykazania, jak radykalnie odmiennie może być interpretowana kompozycja przez improwizatorów. To utwór mechanizmowy, jeden z całej serii takich utworów, jakie napisałem dla Vandermark Five, FME i TB. Jest tu sześć ponumerowanych sekcji i koda. Każdy epizod tworzy scenę dla muzycznej akcji: 1 to elektroniczna improwizacja, 2 – występ Paula Lyttona rywalizującego z różnymi klasterami instrumentalnymi; 3 – improwizacja tuby z akompaniamentem melodycznym; 4 – sześć dźwięków dobieranych w pary; 5 – kwartetowa improwizacja „sonorystyczna"* [ang. 'sound' improvisation]*; 6 – kwartetowa improwizacja „freejazzowa"; koda – która pozwala na wybór któregoś z powyższych zdarzeń. Długość każdej sekcji jest kształtowana przez konkretnego muzyka, który następnie wybiera także kolejny epizod (w sekcji 1 byłem to ja, 2: Jeb Bishop; 3: Axel Dörner, 4: Fredrik Ljungkvist; 5: Per-Ake Holmlander; 6: Dave Rempis, koda: znów ja).*[6] *(...) Utworami mechanizmowymi zacząłem się interesować jako sposobem na utrzymanie improwizacyjnego charakteru muzyki mimo wykorzystywania predeterminowanego materiału. W tym eksperymencie serie zdarzeń wpływają na decyzje improwizatorów: jeśli muzyczna sekwencja pozostaje ta sama, muzycy muszą znaleźć pomysł, jak rozwiązać problem na nowo, tak jakby natykali się nań po raz pierwszy. Chodziło o zwalczenie odruchu powrotu do czegoś, co jest sprawdzone i wiadomo, że zadziała. Utwór mechanizmowy pyta: jak zareagować na znany materiał, jeśli nadejścia sekcji go zawierającej nie można przewidzieć?*

Nie chcąc mnożyć zawsze nieadekwatnych opisów tej wspaniałej muzyki, chciałbym tylko zwrócić uwagę na wielowarstwowość lub płynność granic niektórych epizodów, przebogatą warstwę elektroniczną oraz elastyczność obsady – zdarza się, że instrument improwizujący sonorystycznie zaczyna niedostrzegalnie przechodzić w improwizację freejazzową. Płynne zmiany są tu kluczowe!

[2] Mam tu na myśli zwłaszcza muzyków zgromadzonych wokół Matsa Gustafssona, którzy nagrali m.in. wspaniałe albumy z serii *Hidros*, ale i Axela Dörnera, reprezentującego obok Paula Lyttona ciągle bardzo aktywną scenę niemiecką. Istotnym może być też fakt, że skład TB zasiliło od drugiej płyty aż czterech Skandynawów, by tam kontynuować swoje gry z konwencjami.

[3] Szczegółowa analiza utworu znajduje się w internetowej wersji tekstu.

[4] Co w muzycznym kontekście ciekawe, mobile zainspirowały Witolda Lutosławskiego do nowatorskiego potraktowania relacji między partiami instrumentalnymi w *Kwartecie smyczkowym* (1964), a później, kto wie czy nie również do pomysłu parogłosowych, aleatorycznie kontrolowanych „wiotkich faktur"?

[5] *Add And Substract* skomentował następująco: „Dzieła Basquiata są rewelacyjne, a szczególnie cenię jego »obrazy jazzowe«, które zawierają kinetyczną energię bebopu i jego zasób środków"

[6] W tym miejscu Vandermark przedstawia szczegółową dyspozycję epizodów w utworze: *W* **trzecim nagraniu** Slides *kolejność wygląda następująco: 3 / 1 (0'19) / 6 (0'58) / 3 (1'56) /5 (2'10) / 2 (2'44) / 5 (3'08) / 6 (3'22) / 2 (3'32) / 6 (3'39) /3 (3'52) / 1 (3'59) / 4 (4'40) / 6 (4'55) / 4 (płynne przejście, ok. 5'23) / 1 (5'53) / koda (6'19); w* **pierwszym***: 4 / 3 (0'37; właściwie równoległe z 4) / 6 (1'03) / 2 (1'21) / 6 (1'36) / 3 (2'01) / 1 (2'10) / 4 (3'07) / 6 (3'29) / 5 (4'24) / 2 (4'52) / 5 (5'04) / 3 (5'20)/ 6 (5'57) / 1 (6'12) / koda (6'56). Wybrałem sekcję początkową oraz moment rozpoczęcia kody, ale wszystkie wewnętrzne i zewnętrzne epizody były improwizowane, poza moją kontrolą – wyjątkiem sekcja 1.*

Jednak jeszcze ważniejszy zdaje się być postawiony tu przez Vandermarka problem (powracający zresztą jako kwestia fundamentalna w całym naszym bloku o muzyce improwizowanej na s. 2-XX) tego czym tak naprawdę jest improwizacja, w jakim sensie może być „wolna" i czy rzeczywiście tylko do prostej opozycji ograniczają się jej relacje z kompozycją? Jeśli *free improvisation* polega faktycznie na tym, co opisują Munthe, Brzostek i Libera, to jest to najwyższy kunszt i samowyrzeczenie artystyczne: wyrzeczenie się swojego głosu (stylu, idiomu) na rzecz dążenia do jego ciągłego przekształcania i poszukiwań innego. Metoda i droga zarezerwowana dla naprawdę niewielu; owocująca bardzo nielicznymi dziełami i objawiająca się (np. na koncercie) tylko sporadycznie, jako moment iluminacji niemalże. Czy takiej metody poszukiwał Vandermark i muzycy TB?

Nie sposób tego oczywiście stwierdzić, słuchając tylko nagrań, gdyż metodę tę konstytuuje bowiem brak jakiejkolwiek specyfikacji efektów audytywnych. Pytanie zostaje: czy właśnie na tym zależało Vandermarkowi w owym projekcie? Otóż wydaje mi się – na podstawie jego wypowiedzi oraz wyjątkowego zgrania (dość konwencjonalnie rozumianego!) muzyków w każdym, nawet najbardziej pozornie szalonym i spontanicznym momencie – że nie. Że ideałem jest tu raczej nad improwizacją kontrola, taka jednak, która ani by nie usztywniła za bardzo muzyki w jakimkolwiek idiomie/stylu (jak to czyni zazwyczaj improwizacja jazzowa), ani by nie pozwoliła muzykom za bardzo oddalić się od wizji lidera (jak ma to miejsce we *free improvisation*, gdzie koncepcja lidera w ogóle nie ma racji bytu).

W ten sposób zbliżamy się do wcześniej już rozmyślających nad tymi problemami „Butcha" Morrisa i Johna Zorną, a na gruncie bardziej jazzowym Anthony'ego Braxtona w swoich *Three Compositions* oraz Alexandra von Schlippenbacha w Globe Unity (w tym ostatnim ważną rolę grał również jakże ważny dla Vandermarka Peter Brötzmann). Efektem owych rozmyślań były koncepcje reżyserowanej czy też moderowanej improwizacji, wykorzystującej dyrygowanie za pomocą gestów, znaków i plansz. Wierzę, iż Vandermark w swoich „utworach mechanizmowych" idzie w kontrolowaniu jeszcze dalej, o czym świadczy choćby powyższa wypowiedź, ale i porównanie ze sobą rozmaitych wersji utworu *Slides*. Dzięki pewnemu szczególnemu zbiegowi okoliczności – o którym jeszcze wspomnę – miałem okazję porównać je także z nieopublikowanymi materiałami *live* z chicagowskiego klubu, kiedy zespół odbywał próbę przed nagraniem płyty. Porównanie to wypada niezwykle interesująco: mimo deklarowanego przez saksofonistę braku kontroli rezultaty w porównaniu z tymi z sesji nagraniowej są bardzo... podobne. A zatem nie tylko wejścia i wyjścia muzyków są wskazywane, nie tylko „powtórz", „rozwiń", „zmień", „przyspiesz", „głośniej" ale i sam materiał oraz, po części, sposób jego realizacji jest zadany. Jednak dzięki przypadkowej i spontanicznej kolejności wykonania, jak i możliwości wielowarstwowego ułożenia (materiał z dwóch sekcji jednocześnie) unika TB petryfikacji idiomu/stylu.[7]

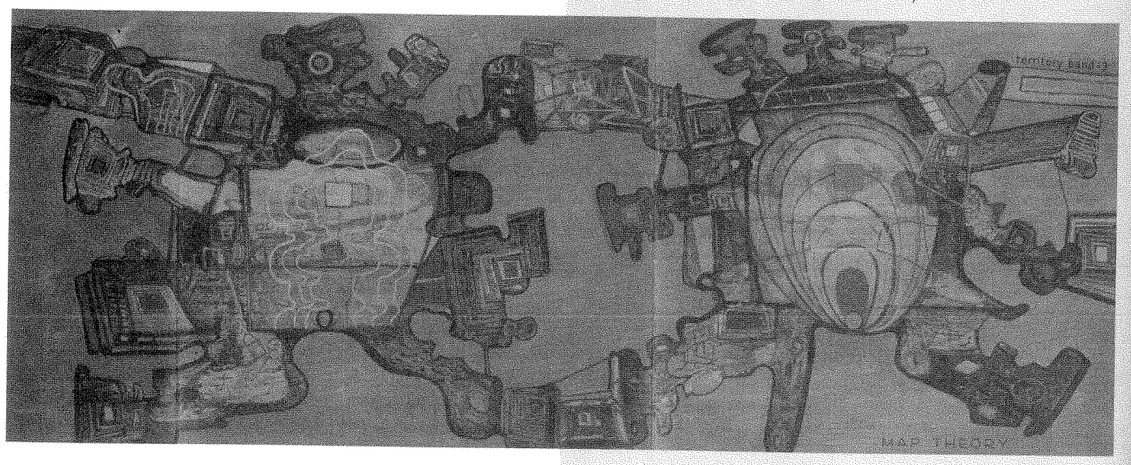
Porównania nasuwają się same. Zaistniała już kiedyś w muzyce sytuacja, gdy ktoś adaptował dla własnych celów cudzą metodę porządkując oraz obejmując kontrolę nad totalnym przypadkiem. To były lata 60., aleatoryzm, Cage i Lutosławski... Analogicznie do koncepcji Lutosławskiego, można więc nazwać zbiorczo wymienione wyżej koncepcje „improwizacją kontrolowaną" (w branżowej terminologii funkcjonuje już wprawdzie określenie *structured improvisation*). Miałaby ona na celu skupienie się nie tylko na metodzie, ale i na efekcie; na konkretnej konstrukcji i formie, która osiąga tu konsensus między dwoma, zdawałoby się, przeciwieństwami: jest zarówno sztywna, ustrukturyzowana, wielowymiarowa; jak i wolna, tworzona na żywo, jednowymiarowa. W istocie powstaje propozycja środka, lecz bynajmniej nie kompromisu – owocująca w tym wydaniu wspaniałymi brzmieniami, mocną konstrukcją i energią wolnej jednak gry – choć nie można w tym wypadku chyba mówić o faktycznej *free improvisation*. I w ten właśnie sposób Ken Vandermark daje odpowiedź na pytanie:

jak napisać kompozycję współczesną, ciągle przy tym improwizując – nie tylko jazzowo, ale bardzo wizualnie

Kiedy pierwszy album TB został wydany w 2001 roku, było trochę nieporozumień wokół kawałka R-M, który zawiera dwie długie cisze. Ba! niektóre kompakty były odsyłane do Okka Disk, ponieważ ich właściciele sądzili, że powstał błąd w masteringu (choć fakt, że w ogóle dopuścili do siebie myśl o tym, że taki błąd mógł się wydostać z wytwórni, jest dla mnie trudny do zrozumienia). Jednak bardziej denerwująca była liczba krytyków muzycznych, którzy pytali mnie, czy użycie ciszy było... intencjonalne. Jeśli poczuli potrzebę zapytania o to, znaczy, że insynuują, iż nie panuję w pełni nad materiałem i sposobem jego funkcjonowania. To co najmniej obelga. Długości ciszy były uprzednio zaplanowane i później kontrolowane przez Paula Lyttona. Patrząc na to z punktu widzenia kompozycji, moim zamiarem było pozwolić słuchaczowi przez parę chwil „usłyszeć" swoje otoczenie (...)

Wierzę, iż muzyka mówi sama za siebie. Jednak problem w tym, że dzisiejsi krytycy i dziennikarze zajmujący się muzyką improwizowaną są zbyt wielkimi ingorantami w swojej dziedzinie. (...) Przez wiele lat nie pisałem notek do płyt, bo miałem już dość odnajdywania ich potem w prawie niezmienionej formie w recenzjach (...) Miałem nadzieję, że podawanie tylko dat, tytułów i składu zespołu zmusi krytyków do formułowania własnych wniosków. Niestety, kiedy już do nich dochodzili, były one w większości wypadków dezinterpretacją muzyki, powstałą na skutek niedoinformowania i/lub ignorancji, niezależnie od tego czy opinie były pozytywne, czy negatywne (...) Pomyślcie, ilu muzyków już obszczaliście z powodu waszego braku odpowiedzialności i niekompetencji – zaczynamy mieć dość.

(z notki do albumu *Atlas*, tłum. – JT)



Ekhm, ekhm. Postaram się zatem ani nie pozostawić dzieła bez komentarza, ani nie olać kolejnego muzyka (co faktycznie każdy krytyk ma na sumieniu). Dzieło to *R-M* z płyty *Transatlantic Bridge*, nieprawdopodobna 21-minutowa kompozycja z pierwszego albumu TB, którą już opisywałem na samym początku (od 4'30 do 9'00). Jeśli chodzi o konwencje grania, to spotykają się tu bodajże wszystkie: „owadzi" free jazz / dyrygowane epizody Lutosławskiego z lat 60. (0'00-1'38), na tle których rozwija się niespodziewanie klasyczne (we wszelkich znaczeniach), melodyjne i zaskakująco czyste solo wiolonczeli (0'40), ale i gęsty free jazz (2'57) / punktualizm à la Stockhausen (4'30), który niespodziewanie umiera w ciszy (6'12), co oczywiście przywodzi na myśl Cage'a albo usterkowanie i psucie sprzętu Yoshihide. Wnioskując z wypowiedzi samego autora, bliższy mu był zapewne Cage (przy okazji Vandermark udowodnił, że wyczyn z 1951 roku da się powtórzyć i ciągle może to być szokujące!) Z owej ciszy wyłania się (8'08) muzyka na miarę Weberna, ale i pełna niekonwencjonalnych Lachenmannowskich/Baileyowskich [największy problem z tymi ukośnikami polega na tym, że pisownia bez spacji lub z nią jest nieustalona. Językoznawcy są bezradni. Moja cicha propozycja jest taka, że jeśli ukośnik oddziela (łączy?) dwa pojedyncze słowa, to dawać bez spacji, jeśli dłuższe – wielowyrazowe pojęcia – to ze spacjami z obu stron. Ale to całkowicie arbitralne rozwiązanie, równie dobrze możemy przyjąć, jakie chcemy] chrobotów i trzasków... Znajdziemy tu również akcenty minimalistyczne (stojący akord od 10'20 czy powolny rozwój narracji na tle pulsującego basu, od 15'00) albo mistrzowski 2-głosowy improwizowany (?) kontrapunkt saksofonów, itd. itd...) A pod mnogością tych nazwisk i idiomów kryje się jedno: [„fakt'?] że muzyka TB jest oryginalna i z niczym nieporównywalna.

Dominować wydaje się wszakże faktura punktualistyczna: dbałość o każdy dźwięk, interwał i ciszę oraz skłonność do stosowania nietypowych i różnorodnych efektów brzmieniowych. Rzadko tylko do głosu dochodzą łatwo rozpoznawalne idiomy stylistyczne (jak free po 17'), wszystko tutaj się ze wszystkim miesza i przybiera najbardziej zaskakujące postaci.

Taki ekstatyczny free jazz zawsze wydawał mi się bliski metodzie (ta spontaniczność tworzenia!), ale i efektom *action painting* Pollocka i de Kooniga: gęstym, dynamicznym, wielowarstwowym ekspresyjnym apoteozom barwy, kłębowisku linii i plam.[8] Jednak w *R-M* tytuł i dedykacja wprost odnoszą się do Duchampa... Jednak nie do stereotypowo kojarzonej z nim koncepcji dada, ale do istoty samego pomysłu na *ready-mades*. Jak zwyczajne przedmioty codziennego użytku wyrwane z naturalnego kontekstu i ustawione w galerii stają się zaskakujące i poetyckie, tak znalezione przez Vandermarka zwykłe dźwięki i szmery, wyrwane z kontekstu swoich idiomów i tradycji tworzą nową, niespodziewaną konstelację, a *R-M* staje się jednym z najbardziej gęstych, wielowymiarowych i frapujących utworów nowego wieku... Jazz? Klasyka? Awangarda? Malarstwo? Sonoryzm? Kompozycja? Improwizacja? Kontrola? Free? Wszystko naraz!

Pozostaje mi jeszcze wytłumaczyć się z tytułu. Otóż mój przyjaciel Marek postanowił niegdyś odważnie – w szczytowym okresie naszego szaleństwa na punkcie dwóch pierwszych albumów TB – poprosić idola, przebywającego wówczas w Krakowie na serii koncertów Vandermark Five w klubie Alchemia, o adres mailowy, by zamówić bezpośrednio u niego tajemniczą i jakże bardzo oczekiwaną i pożądaną część III projektu. Nie spodziewał się, że nie tylko zań nie zapłaci, ale i dostanie jego nieopublikowaną wersję *live* w zamian za postawienie muzykowi piwa na kolejnym polskim koncercie i szerzenie misji, jaką otrzymał: *Open ears in Poland*! Co niniejszym czynimy. Miejcie i Wy uszy szeroko otwarte!

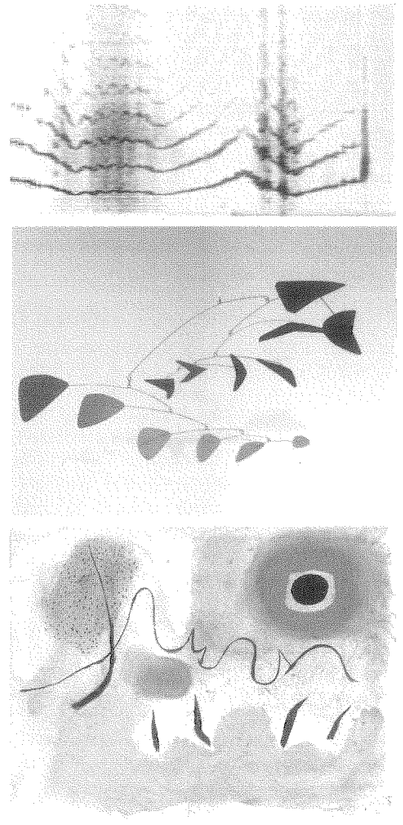
Jan Topolski

Warto (wytłuszczoną czcionką – bardzo warto) posłuchać także:

Carola Bauckholt – *Treibstoff* i inne (Wergo)
Antony Braxton – *Creative Orchestra* (HatART)
Peter Brötzmann Chicago Tentet – *Images* (OKKA Disk)
John Coltrane – *Ascension* (Impulse)
Mats Gustafsson & Nu-Ensemblen – *Hidros 1* (Caprice)
Mats Gustafsson with Sonic Youth and Friends – *Hidros 3* (Smalltown Supersound)
King Übü Örchestrü – *Music is music is...* (Uhlklang)
Helmut Lachenmann – *Mouvement, von der Erstarrung i inne* (Kairos)
London Improvisers Orchestra – *Proceedings* (Emanem)
Radu Malfatti – *Ohrkiste* (ITM 1992)
Lawrence „Butch" Morris – *Conductions 28/31* (New World Records)
Bernard Parmegiani – *de natura sonorum* (INA-GRM)
Bernard Parmegiani – *La creation du monde* (INA-GRM)
Sun Ra – *Heliocentric World 1* (ESP Disk)
Vandermark Five – *Acoustic Machine* (Atavistic)
Vandermark Five – *Burn The Incline* (Atavistic)
Anton Webern – *Dzieła wszystkie* (5 CD, Sony)
Otomo Yoshihide – *Ensemble Cathode* (Improvised Music from Japan)
Zorn John – *Cobra* (HatART)

Za wnikliwą lekturę, skomentowanie i uzupełnienie powyższego tekstu oraz dyskografii jestem wielce zobowiązany Tadeuszowi Kośkowi i Michałowi Liberze. Z Wami chcę się ciągle uczyć i słuchać nowych, niesamowitych dźwięków. Dzięki.

Fragmenty powyższego eseju były publikowane jako recenzja na stronach www.radio.com.pl/kultura. Dziękujemy za umożliwienie przedruku i redakcji.



[7] Być może udaje mu się to z jeszcze innego powodu: czy paradoksalnie to nie właśnie (nad)świadoma kontrola jednego muzyka pozwala uniknąć owej, wspominanej w manifeście Munthego, podświadomej regresji innych muzyków w bliskie im tradycje? Chociaż i Vandermark sam ma ze sobą i swoją podświadomością problemy, gdy w *Slides* z upodobaniem (i jakże często – sekcja 6!) nurza się w chicagowskim freejazzie...

[8] Zresztą, jak słusznie przypomina Rafał Księżyk w swojej recenzji na stronie XX, to zestawienie pojawiło się przecież po raz pierwszy na słynnej płycie *Free jazz* Ornette'a Colemana.

Marcin Kościelecki, 27.11.2004

Pismo jest świetne itp. itd.

Chciałbym jednak prosić o zwiększenie korektorskiej czujności przy tekstach popularyzatorsko-oświecajacych. Sprzedawanie wiedzy nie jest rzeczą prostą, czasami jednak niewielkim kosztem można czytelnikowi pomóc: czy np. rysunek 7c ze strony 8 koniecznie musiał być „trójwymiarowy" w taki właśnie sposób? Biorąc pod uwagę jakość druku, operowanie kolorem jako trzecią zmienną jest posunięciem niezbyt fortunnym.

Osobną sprawą jest temperament autorów – czytając tekst ze str. 12-19 miałem od czasu do czasu wrażenie, że miast z egzaltowanym erudytą obcuję z wyszczekanym dupkiem – mimo fantastycznej bibliografii tekst przypomina chwilami zabawę w głuchy telefon – jakim cudem rysunek 7a ze str. 17 ma przedstawiać „zasadę modulacji AM"? To, że ambitnie wepnę do miksera dwa generatory, o niczym jeszcze nie świadczy – równie dobrze mikser z rysunku realizować mógłby modulację FM czy jakąkolwiek inną, i żadna zasada opisana tu nie jest. Rozumując w podobnym duchu, moglibyście zamieścić zdjęcie Pałacu Kultury z podpisem „zasada działania windy". Kolejną rzeczą jest bezrefleksyjne nawiązywanie do klasyków pokroju Heinsenberga (str. 13) lub Feynmana. Rozumiem, że autorowi wszystko ze wszystkim się kojarzy ale fakt, że jak czegoś jest więcej, to czegoś innego mniej, nie oznacza jeszcze zasady nieoznaczoności. Dygresja o ilości wzorów vs ilość czytelników to kawał z brodą sięgającą czasów Gutenberga, pisanie o „książce" Feynmana, w sytuacji, gdy choćby w języku polskim pojawiło się ich około ośmiu, świadczy o głębi podobnych refleksji. Fragment poświęcony syntezie granularnej (str. 15) jest tak mętny, że przypomina mi modyfikację przedszkolnej zabawy „wiem, ale nie powiem" w wersji „nie wiem, ale i tak coś o tym napiszę". Czym dokładnie jest ten „inny model dźwięku"? Ew. czym są owe „chmury" tudzież „ziarna" – na takie teksty można podrywać licealistki/licealistów, ale mam warzenie, że mimo wszystko chodzi Wam o cos więcej.

Dłużej nad tekstem pastwić się nie będę, gdyż przypominałoby to kopanie leżącego, a przecież porządniejsza korekta wystarczyłaby do wyłapania mętniactwa i błędów merytorycznych.

Marcin Kościelecki

Jan Topolski, 10.12.2004

Dziękuję bardzo za ten list... Jakkolwiek jestem głównym jego adresatem i winowajcą, to uświadamia on także i parę spraw bardziej ponadjednostkowych. Zgadzam się na krytykę – i proszę o usprawiedliwienie – jeśli chodzi o wybór ilustracji. Co do „dowcipów" i skojarzeń, to niestety moje prawo, rozumiem, że dla Ciebie, fizyka (jak mniemam) są one zużyte i banalne, ale to już chyba zależy tylko od punktu widzenia (...)

Wreszcie główny zarzut: opis syntezy granularnej. Słusznie czujesz, że piszę o niej mało konkretnie, by nie powiedzieć: mętnie. Wynikało to po pierwsze: z braku wykształcenia fizycznego (mam nadzieję, że Ty znasz się na muzyce współczesnej lepiej niż ja na fizyce;) a po drugie, z planowanego adresata tekstu, którym miała być osoba o zainteresowaniach raczej muzycznych, chcąca zapoznać się z naukową podstawą podziwianej twórczości. Wobec Twojej prośby postaram się dokładniej określić, o co mi chodziło: synteza granularna bazuje na korpuskularnym modelu dźwięku. Składałby się on zatem nie z fal, ale ze skupisk atomów, których stopień zagęszczenia możemy wyznaczyć w miarę dokładnie, natomiast rozmieszczenie pojedynczych jednostek już nie – i tu przydatny okazuje się rachunek stochastyczny. Podobnie ujmowany jest atom w chemii kwantowej: nie można mówić o dokładnym i jednoznacznym zdefiniowaniu położenia krążących wokół jądra elektronów. Takie ujęcie dźwięku pozwala na włączenie w zjawiska syntetyzowane za pomocą komputera elementów nieregularnych, mniej lub bardziej chaotycznych, takich choćby jak: zabrudzenia przy nieczystej artykulacji, przypadkowe odchylenia, wpływ akustyki (wirtualnego) pomieszczenia czy nagrania. (...)

I na koniec: zdaję sobie sprawę i ubolewam nad niedostatkami mojej wiedzy; wierz mi, że starałem się jak najlepiej przygotować do tego artykułu – już pół roku wcześniej zajmowałem się intensywnie muzyką spektralną, miałem korepetycje u kompozytorów, w tym pracujących w studiu komputerowym. Tak jest już niestety ten świat współczesny skonstruowany, że każdy zajmuje się niewielkim wycinkiem wiedzy i jest mniej lub bardziej niekompetentny, jeśli wkracza na nie swoje obszary. Pozostaje pytanie: czy wkraczać nie powinien? (...)

Jan Topolski, redaktor naczelny

Pełną odpowiedź autora oraz dalsze sprostowania Marcina Kościeleckiego publikujemy z braku miejsca – bynajmniej nie autokrytycyzmu! – na naszej stronie internetowej w dziale „Listy".

Bartek, 30.12.2004

Właśnie jestem w trakcie lektury 2. numeru „Glissanda". (...) Rozumiem, że bardzo zależy wam na konstruktywnej krytyce waszego pisma. No cóż, w mojej osobie takiego krytyka raczej nie znajdziecie, gdyż odpowiada mi ono w 98%. Co z tymi dwoma? Dzielą się na dwie uwagi: jedną bardziej subiektywną, drugą – tak mi się wydaje – obiektywną. Pierwsza odnosi się do tego, iż w moim odczuciu faworyzujecie nieco klimaty okołojazzowe. Nie wiem, może wynika to z mojej niechęci do wszelkiej muzyki, w której ważniejsze jest granie, a nie intencja stworzenia pewnego fenomenu dźwiękowego, celem skierowania go do odbiorcy (bo sądzę, że właśnie ten pierwszy przypadek ma tu miejsce, jeśli się mylę – poprawcie mnie!). Za tą niechęcią zaś idzie uprzedzenie... A może tak po prostu się złożyło, że omawiając temat „NY", siłą rzeczy musieliście dać sporo „jazzmanów"? Uwaga „obiektywna": starajcie się, aby w każdego rodzaju tekstach (no, może poza tymi organizacyjnymi, typu „wstępniak") zawsze na pierwszym miejscu było mówienie o muzyce. I tak w tej kwestii bijecie inne magazyny, ale mogło by być jeszcze lepiej. Dla przykładu – w tekście o płycie Sonic Youth niewiele mamy opisu samej muzyki, jej charakteru.

A poza tym bardzo się cieszę, że powstaliście. Brakowało mi magazynu o takim profilu (czy może raczej: braku profilu?) Ostatnio zauważam u siebie coraz silniej narastającą tendencję do wystrzegania się muzyki, którą można bez problemu zaklasyfikować do jakiegoś gatunku (nie chcę słuchać jazzu, techno, dubu... – chcę słuchać Muzyki!). Mając zaś takie zapatrywania, lektura „Glissanda" jest dla mnie jak znalazł. Dzięki wam odkryłem już kilka wspaniałych rzeczy, np. Musica Genera i nową improwizację elektroakustyczną. Poziom literacki artykułów – nie za bardzo się na nim znam, ale „Glissando" czyta mi się znakomicie (brawa szczególnie dla naczelnego!) – a to pewnie dlatego, że widać autentyczną fascynację autorów tym, o czym piszą. Tak trzymajcie! Bardzo cenię sobie kontrapunkty i wywiady; inspirująca jest lektura prawdziwych dyskusji o muzyce i rozmów z twórcą o jego dziełach, podejściu do komponowania itp. (już sobie ostrzę zęby na wywiady w 3. numerze!)

Bardzo chętnie poczytałbym w „Glissandzie" – tu przechodzę do moich propozycji – artykuły z dziedziny samej teorii muzyki, filozofii wręcz. Szczególnie interesuje mnie zagadnienie percepcji. Można by napisać tekst prezentujący kilka poglądów na odbieranie muzyki, np. opierając się o konkretnych kompozytorów, którzy chyba dość często wypowiadali się w tej materii (Lutosławski, Krauze i inni, o których nie mam dostatecznej wiedzy).
(...)

W nowym roku chciałbym Wam życzyć mnóstwa ciekawych artykułów i stale rosnącego grona czytelników „Glissanda"!

Pozdrawiam serdecznie
Stały czytelnik i sympatyk – Bartek

Listonosz dorosłości

Młodzi

Wszystkie wywiady zostały przeprowadzone przez Ewę Szczecińską i Jana Topolskiego między majem a listopadem 2005 roku w Poznaniu, Warszawie i Wrocławiu; spisywane były przez Agatę Kwiecinską, Michała Mendyka, Martę Nadzieję, Ewę Szczecinską i Jana Topolskiego, redagowane przez Annę Pęcherzewską i Jana Topolskiego.

Teksty oraz spisy ważniejszych dzieł są autoryzowane przez kompozytorów.

Większość wywiadów (za wyjątkiem tych z Aleksandrą Gryką i Sławomirem Kupczakiem) jest z powodu znacznej objętości drukowana nie w całości; kompletne wersje umieszczone są na naszej stronie www.glissando.pl. Przewidywana jest publikacja integralnych tekstów w przyszłości.

Wszystkie biogramy są autorstwa Daniela Cichego (za wyjątkiem sylwetki Andrzeja Kwiecińskiego, opisanej przez Jana Topolskiego); zostaną one wydane w antologii *tekstylia bis* pod red. Piotra Mareckiego, który ma ukazać się nakładem Fundacji Ha!art w Krakowie w tym roku – dziękujemy za możliwość pierwodruku.

Zdjęcia kompozytorów pochodzą z ich prywatnych zbiorów. W przypadku niektórych autorstwo jest zaznaczone obok. Rysunki na ich podstawie wykonała Dagna Frycz (Dobromiła Jaskot), Zbigniew Umgelter (Agata Zubel), Artur Lelewel (Aleksandra Gryka), Karol Kozniec (Sławomir Kupczak), Marcin Dyliński (Wojciech Ziemowit Zych) oraz Łukasz Rayski (Andrzej Kwiecinski, Adam Falkiewicz, Tomasz Praszczałek).

Esej Michała Mendyka powstawał w listopadzie 2004 roku, był uzupełniany w styczniu roku 2005, dyskusja na jego (oraz wywiadów) podstawie odbyła się drogą elektroniczną na początku lutego 2005; również ona drukowana jest we fragmentach, a pełna wersja na stronie www.glissando.pl.

Płyta z fragmentami utworów i komentarzami powstawała na zamówienie „Neue Musikzeitung" (przedsięwzięciem kierował Daniel Cichy) i może być dystrybuowana również z „Glissandem" dzieki uprzejmości tamtejszej Redakcji.

Na temat młodych kompozytorów można również przeczytać:
www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_gryka_aleksandra
www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_zubel_agata
www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_falkiewicz_adam
Daniel Cichy, Junge Rebellen und Konservative – das Panorama der polnischen zeitgenössischen Musik der jungen Generation, „Neue Musikzeitung", April 2004.
Dorota Szwarcman, Młoda warszawska jesień, „Polityka", nr 41 (2473), 9 X 2004
Jan Topolski, Relacja z koncertu Koła Młodych ZKP przy 47. „Warszawskiej Jesieni", „Ruch Muzyczny", nr 23/2004
Tegoż, Nowe pokolenie, www.radio.com.pl/kultura
Tegoż, Young & Beatiful. Next generation of composers in Poland, "World New Music Magazine", nr 15 (2005) [bazujące na powyższym tekście]
Książki programowe „Warszawskiej Jesieni" 2001-2004.
Agata Zubel, http://secco.nd.e-wro.pl/agata/agata.htm

O muzyce raz jeszcze

GENESIS Do niedawna historia najnowszej muzyki polskiej kończyła się w latach siedemdziesiątych. Wówczas to jej oblicze zdefiniowane zostało przez pokolenie obecnych pięćdziesięciolatków (Knapika, Lasonia, Krzanowskiego, Szymańskiego) wraz z podążającymi podobną ścieżką Pendereckim, Góreckim oraz Kilarem. Dokonał się tym samym, pokutujący w powszechnej świadomości do dziś, podział wpływów na muzycznej mapie. Twórczość polska włączona została w strefę wschodnioeuropejskiego narodowo-sakralnego **romantyzmu**. W tym schematycznym ujęciu zachód kontynentu kultywować miał wartości (czy, jak chcieliby niektórzy: antywartości) wykreowane w łonie awangardy darmstadzkiej, Ameryka zaś stać się ostoją filharmonicznego populizmu – tego nowego, minimalistycznego (zaproponowanego przez Glassa i Adamsa) oraz starego, coplandowsko-bernsteinowskiego, pielęgnowanego przez Rochberga i jemu pokrewnych. Segmentacja to bardzo wygodna dla przemysłu koncertowego oraz fonograficznego, szkodliwa niestety dla samych artystów. W Polsce noworomantyczna amnezja zepchnęła na margines muzykę tak wybitnych kompozytorów jak Kazimierz Serocki, Tomasz Sikorski czy Witold Szalonek (obronił się tylko, głównie dzięki romantycznym inklinacjom, ekspresjonizm Tadeusza Bairda). Ucierpiała z tego samego powodu romantyczna na swój sposób twórczość Pawła Szymańskiego. Konstruktywizm, abstrakcjonizm oraz brak dosłowności i liniowości w kształtowaniu dyskursu muzycznego zamknęły przed nim bramy martyrologiczno-dewocyjnych salonów.

Okazją do przerwania tego „chochlego korowodu" mógł stać się podczas „Warszawskiej Jesieni" 2003 koncert „Nowa Generacja" w Teatrze Rozmaitości. Głos młodego pokolenia stłamszony został niestety przez „chochoła medialnego". Z kolei koncert Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich, towarzyszący ubiegłorocznemu festiwalowi, będący jednym z jego najciekawszych artystycznie wydarzeń, został przez media całkowicie zignorowany. W maluteńkiej sali Mazowieckiego Centrum Kultury zabrzmiały tymczasem dzieła znakomite, nawet wybitne. Niewykluczone, że to właśnie **Sławomirowi Kupczakowi, Andrzejowi Kwiecińskiemu** oraz **Dobromile Jaskot** zawdzięczać będziemy światowy renesans muzyki polskiej. Warto w tym miejscu przypomnieć jeszcze jeden koncert, podczas którego w tej samej, wypełnionej po brzegi sali usłyszeliśmy *Przyjaciół Kaspara Hausera* **Wojciecha Ziemowita Zycha**, kompozytora dobrze już zadomowionego na warszawskojesiennych salonach. O wielokrotnych występach wrocławskich (Musica Polonica Nova) i warszawskich (Audio Art, Warszawska Jesień) sopranistki **Agaty Zubel** w utworach własnych i kolegów nie piszę, bo „Polityka", która wręczyła jej przed 3 miesiącami swój słynny Paszport, zrobiła to już za mnie.

EXODUS Być może porównanie z legendarną **polską szkołą kompozytorską** z lat sześćdziesiątych jest trochę na wyrost, jednak pozwolę sobie na nie, chociażby dla podkreślenia istotnych różnic. Pół wieku temu „Warszawska Jesień" stała się dla polskiej muzyki „oknem na świat". Docierające w szczątkowej postaci nowinki estetyczne i technologiczne legły u podstaw na wskroś oryginalnych zjawisk, z polskim sonoryzmem oraz dojrzałą twórczością Lutosławskiego na czele. **Upadek żelaznej kurtyny** sprawił, iż nic nie stało już na przeszkodzie, by czerpać pełnymi garściami z dokonań kompozytorów zachodnich. Możliwości te, przynajmniej do niedawna, pozostały w znacznym stopniu niewykorzystane. Miast przyjrzeć się bacznie dokonaniom Griseya, Lachenmanna i Skandynawów czy chociażby odkrytego dopiero w latach osiemdziesiątych Scelsiego, woleliśmy rozkoszować się duszną atmosferą rzekomo nowoczesnego romantyzmu. Krajobraz urozmaicały jedynie eksperymenty brzmieniowe – coraz marniejsze z roku na rok odblaski osiągnięć wczesnego Pendereckiego, Serockiego oraz Szalonka. Dzisiejsi dwudziestolatkowie odcięli tę krępującą pępowinę i jęli czerpać inspiracje z szeregu źródeł o znacząco większej świeżości i różnorodności. I chyba zbytnia czasami skłonność do atrakcyjnych rozwiązań zapożyczonych z warsztatów wybitnych twórców europejskich (w tym polskich, o czym za chwilę) jest jedynym zarzutem, jaki postawić mogę naszym „młodym niepokornym".

Nie uświadczysz w ich muzyce nieodłącznych atrybutów polskiego poawangardowego romantyzmu: niekończących się ciągów eufonicznych współbrzmień, sentymentalnych smyczkowych kantylen, radykalnego zwolnienia tempa akcji muzycznej à la Górecki czy wtórnej melodyki à la Penderecki. Wyczuwalne bywa, choć wyłącznie na abstrakcyjnym poziomie, subtelne oddziaływanie postawy Witolda Lutosławskiego. Myślę tu o powszechnym sceptycyzmie wobec „pustych eksperymentów" i o konsekwentnie stosowanej zasadzie ekonomii środków (typowo noworomantyczne „przegadanie" praktycznie się nie zdarza). U **Aleksandry Gryki** (zwłaszcza w kameralistyce: *(1') exists as (-1')*, *lien-al* uderza ponadto zamiłowanie do złożonych, choć przejrzystych faktur oraz wyrazistość gestu. Kupczak zaskakuje niezwykłą dojrzałością w kształtowaniu bardzo kunsztownych, a zarazem – u samej idei – prostych układów architektonicznych (dialektyczna dwuczęściowość *Anafory V*, forma łańcuchowa w innych ogniwach tego cyklu).[1]

Ewidentny, choć być może nie zawsze uświadomiony ślad pozostawił we wrażliwości młodych artystów inny wielki indywidualista muzyki polskiej. Bywa, że na tle świetlistej, flażoletowej aury smyczków rozwija się tonalna (choć w sposób nieoczywisty) melodia dzwonków, fortepianu i harfy, a ów oniryczny „bezczas" przerwany zostaje gwałtowną interwencją quasi-barokowej kadencji. To nie nowa kompozycja Pawła Szymańskiego lecz **Adama Falkiewicza** *Countepoint VII*. Strategia palimpsetowego wplatania strzępów „muzyki przeszłości" w nowoczesną tkankę dźwiękową widoczna jest zresztą w warsztacie kilku innych kompozytorów z tego zacnego grona. Być może to już część naszej zbiorowej „stylistycznej podświadomości"...

Związki twórczości młodych Polaków z muzyką powstającą w Europie Zachodniej są dość subtelne i nie bezpośrednie. Bardzo wyraźnie zaznacza się nowy typ wrażliwości na jakości harmoniczno-kolorystyczne, które odgrywają często nadrzędną, formotwórczą rolę. Sonoryzm to jednak skoncentrowany o wiele bardziej na grze niuansów i poszukiwaniu „piękna naturalnego" niż na eksponowaniu brzmieniowych ekstrawagancji. Poetyka utworów **Tomasza Praszczałka,** Kwiecińskiego oraz Jaskot o wiele więcej ma wspólnego z muzyką Kaiji Saariaho, Benta Sørensena czy Jonathana Harveya niż z awangardowym brutyzmem wczesnych utworów Góreckiego oraz Pendereckiego. Odrębną kwestię stanowią spektralne inspiracje Adama Falkiewicza – nie bez znaczenia jest fakt, iż przez pewien czas studiował on w paryskim IRCAM-ie, między innymi u Tristaina Murraila i Harveya właśnie. O niezwykłej (być może niebezpiecznej) „chłonności" Falkiewicza świadczą również ewidentne odwołania do stylistyki nowej, holenderskiej pulse-music, którą poznał od podszewki ucząc się u takich jej mistrzów jak Louis Andriessen czy Martijn Padding.

Dobromiła Jaskot, zdeklarowana buddystka, stara się zgłębić wymiar estetyczny i, jak sądzę, transcendentny muzyki Orientu[2]. Nie boi się przy tym podążać szlakami wyznaczonymi przez wielkich prekursorów tego typu poszukiwań. W *Atnongarze* skale i typ ornamentyki, lecz także sposób formowania czasu muzycznego oraz „mantryczny" stosunek do pojedynczego dźwięku przywodzą na myśl tyleż indyjską ragę, co suity fortepianowe Giacinta Scelsiego. Z kolei szereg kompozycji na taśmę (chociażby *Liija*) opiera kompozytorka – niczym Stockhausen w latach siedemdziesiątych – na „etnograficznym" materiale konkretnym (z zaśpiewami mnichów tybetańskich i niepokojącą czuryngą).

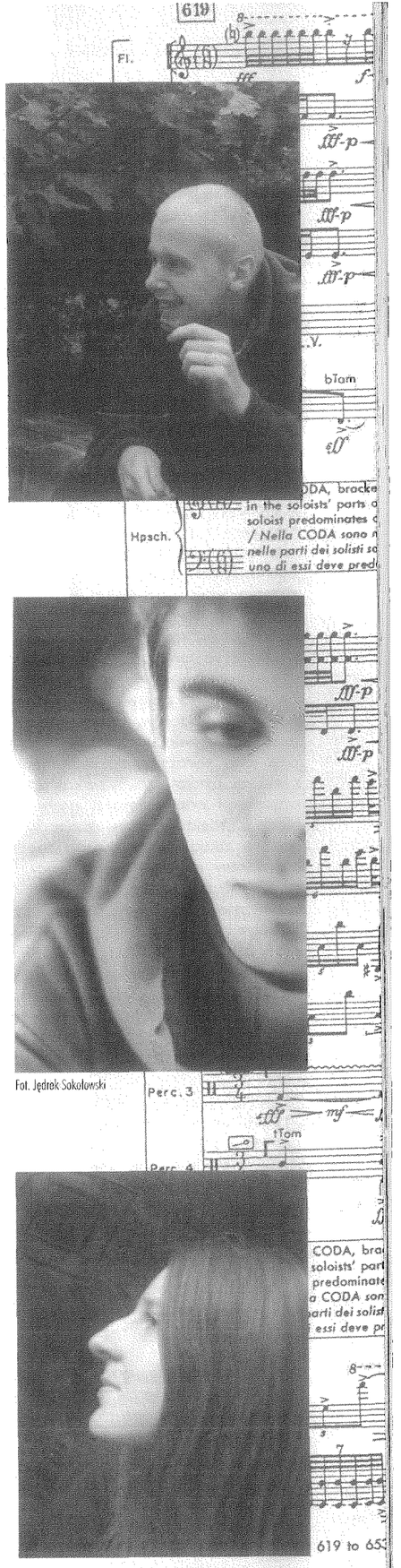
Tyleż odnośnie dających się nazwać (nieraz z imienia i nazwiska) inspiracji. Odwołania stylistyczne stanowią raczej deklarację wspólnych zainteresowań kompozytorskich tych młodych artystów, niż dowód bezrefleksyjnej uległości wobec „starych mistrzów", a tym bardziej postmodernistycznej elastyczności jakże często przechodzącej w nijakość. Mówiąc o tej reorientacji, warto się więc skupić nie na samym kierunku przepływu estetycznych bodźców, lecz na ich istotnej treści.

ELEMENTI Próba odnalezienia w muzyce młodego pokolenia cech wspólnych na poziomie tradycyjnie pojmowanych elementów muzycznych skazana jest raczej na fiasko. Cóż bowiem łączy kapryśne zygzaki melodyczne Gryki z wyrafinowanymi, choć prostymi tematami Agaty Zubel? Jak porównać zatrzymany w sakralnej medytacji czas muzyczny Tomasza Praszczałka oraz Dobromiły Jaskot z jak najbardziej świecką transowością Andrzeja Kwiecińskiego czy zmysłowym, rytmicznym witalizmem Aleksandry Gryki i Adama Falkiewicza? Jak mają się przejrzyste układy głosowe Praszczałka do gęstych symfonicznych faktur Zycha? A może po prostu niesłusznie założyliśmy istnienie jakiegokolwiek wspólnego mianownika?

Myślę, iż rdzeń pokoleniowej świadomości tkwi głębiej, u samych fundamentów sztuki dźwiękowej: dwóch uniwersalnych żywiołów muzycznych – dźwięku oraz czasu. Punktem wyjścia i ostatecznym celem poszukiwań jest wydobycie zmysłowej (i ponadzmysłowej) potencji samego materiału, uwolnionego zarówno z awangardowej utopii totalnego usystematyzowania jak i imperatywu pokory wobec historycznego kanonu. Ta wolność nie jest jednak tożsama z akceptacją rzekomej świadomości ponowoczesnej. Postulaty „umocowania" w tradycji oraz poszukiwania oryginalności nie stanowią nadrzędnego celu, a jedynie możliwość realizowaną w obrębie konkretnych dzieł. Stąd ów pozorny brak ciągłości stylistycznej pomiędzy utworami – maniera minimalistyczna (nawet repetytywistyczna) ściera się w nich z atomizacją narracji muzycznej; myślenie tematyczne – z ewoluującymi swobodnie strumieniami dźwięków; momenty jawnie tonalne – z manifestacyjną kakofonią.

BARWA Zbieżność artystycznych celów znajduje chyba najbardziej wyraziste odzwierciedlenie w twórczości elektronicznej. Tu krzyżują się stylistyczne ścieżki prowokacyjnego Falkiewicza, zadziornej Gryki, eleganckiego Kupczaka i uduchowionej Jaskot. Możliwość pełnej kontroli nad rozwojem akustycznego strumienia staje się pretekstem do wyeksponowania jego elastyczności i wieloznaczności. Obsesja ciągłości, ewolucyjności, fascynacja płynnością oraz iluzorycznością dźwiękowej materii zdają się być drogą do realizacji postulatu „wielości w jedności". Nie przez przypadek oblicze tej twórczości tak dalece odbiega od swych paryskich, kolońskich i mediolańskich prototypów, podporządkowanych wczesnoawangardowej manii fragmentaryczności oraz amorficzności. Swoją drogą, faktem godnym uwagi jest powszechne wśród młodych zainteresowanie możliwościami tego specyficznego środka wyrazu, jakim jest elektronika. Muzyka na taśmę dawno przecież zepchnięta została do środowiskowo-instytucjonalnych nisz. Śladów mody na flirt z awangardą okołoklubową w młodej polskiej elektronice także nie znajdziesz (trafić na nie można za to, co ciekawe, w kompozycjach przeznaczonych na tradycyjny aparat wykonawczy, chociażby w *Fearful Symmetry* Falkiewicza).

Bardziej fascynującym wątkiem jest jednak przeniesienie tych samych poszukiwań na obszar muzyki instrumentalnej, a więc ograniczonej możliwościami barwowymi, artykulacyjnymi oraz skalowymi tradycyjnych środków wykonawczych. Przejście to dokonuje się w sposób wyjątkowo płynny w *anAphrase* Dobromiły Jaskot na taśmę i skrzypce. Partia typowo europejskiego instrumentu melodycznego pełna jest tu gwałtownych, „klaustrofonicznych" glissand, dysonansów, a surowa, chropowata artykulacja podkreśla dążenie do osiągnięcia głębi naturalnego, nietemperowanego brzmienia znanego z „etnograficznej" *Liija*. Niestety, nieco mniej przekonujące wydają się próby wkomponowania „na nowo odkrytego" dźwięku w tok bardziej zracjonalizowanej narracji muzycznej, co dzieje się między innymi w pieśni *Kwiat Bogów* na sopran, flet, klarnet basowy, marimbę, gitarę i tam-tam. Krok od penetracji mikrobrzmienia muzyki orientalnej do prób rekonstrukcji jej makroformy okazuje się krokiem wstecz, w stronę dosyć płytkiej, niejednoznacznej stylizacji.



Fot. Jędrek Sokołowski

Z podobnej „obsesji dźwięku" wyrasta zresztą szereg utworów Kwiecińskiego, Praszczałka i innych. Muzykalność tego pierwszego znajduje o wiele głębsze odzwierciedlenie w intuicyjnie zakomponowanych przebiegach barwnych punktów, kresek i plam (*Desire* na dwie orkiestry, *at gray moonrise* na kwartet smyczkowy) niż w strukturach pomyślanych na sposób literacki (kameralny cykl *Joint*). Z kolei u Praszczałka wyraźne jest ścieranie się dwóch mitologii dźwięku. Aspekt *stricte* europejski (*Flash* na dwa flety i fortepian) tej twórczości to tęsknota za dźwiękiem czystym, okiełznanym, wkomponowanym w „dyskretne" struktury zapętlonych melodii i eufonicznych faktur, niczym w dojrzałej kameralistyce Góreckiego. Drugi biegun – zdeklarowany w tytule kompozycji *Pranajama* – to poszukiwanie pierwotnego akustycznego tchnienia, łączącego świat materii ze światem ducha, ścieżki intelektu z otwartą przestrzenią intuicji, brzmienia w większym stopniu kontemplowanego, unaoczniającego się niż wykreowanego.

Zupełnie inne podejście do barwy dźwięku cechuje Wojciecha Ziemowita Zycha, jednego z niewielu młodych polskich kompozytorów, którym dane było zaistnieć w świecie symfoniki. Zaskakuje jego wyrazisty styl instrumentacji z lekkimi, ostrymi i jakby sarkastycznymi smyczkami oraz ociężałą, groteskową blachą. Niektóre rozwiązania w orkiestrze zdają się w sposób subtelny i dyskretny czerpać ze skarbnicy pomysłów Lutosławskiego (na przykład lakoniczne, błyskotliwe i ozdobne, choć zarazem ważkie wyrazowo, figury fletów oraz fortepianu w *Soliloquium*). Jeśli dla tego wielce już oryginalnego stylu orkiestrowego można znaleźć jakieś bezpośrednie źródło inspiracji, to będzie nim właśnie twórczość mistrza polskiego modernizmu (zwłaszcza *III Symfonia*).

Fot. Tomasz Kulak

CZAS

Dźwięk, a tym bardziej większe struktury brzmieniowe, nie istnieją poza czasem. Czas to, z jednej strony, zjawisko muzyczne (elastyczne, wielowymiarowe wielowarstwowe), a z drugiej, psychologiczne (subiektywne, z natury hierarchiczne i semantyczne). Powyższe stwierdzenia są dziś oczywiście truizmami, jednak spożytkowane w sposób świadomy i konsekwentny w procesie twórczym zrodzić mogą dzieła wybitne. Zaryzykować można tezę, iż taka właśnie świadomość czasu muzycznego łączy większość interesujących nas kompozytorów. Przekłada się ona znowuż na rozwiązania problemów podstawowych, być może uniwersalnych. O fascynacji ciągłością procesu muzycznego (tak obcego tradycyjnej tonalności operującej wszak wielkościami dyskretnymi) była już mowa. Inną istotną kwestią jest strukturalna, mnemotechniczna i semantyczna rola powtórzenia. Najmniej interesującą funkcję spełnia chyba repetycja w twórczości Agaty Zubel, gdzie wprzężona zostaje po prostu w tryby tradycyjnego myślenia tematycznego i formalnego. Z kolei w twórczości Kwiecińskiego, Praszczałka oraz Falkiewicza daje o sobie znać fascynacja zapętleniem jako takim, mająca swoje korzenie w różnych odmianach *repetitive music*. Falkiewicz na wzór Holendrów skupia się głównie na niezbyt sztywno traktowanych zapętleniach formuł rytmicznych, które pozwalają osiągnąć witalną pulsację. Natomiast w niektórych utworach Praszczałka i Kwiecińskiego dochodzi do typowo minimalistycznej fetyszyzacji powtórzenia melodycznego. Tyle tylko, że nie służy tu ono (jak u Reicha i Glassa) percepcyjnej neutralizacji materiału dźwiękowego, lecz wyeksponowaniu jego istotnych właściwości. Celem staje się więc na przykład pogłębiona kontemplacja barw oraz formuł melodycznych, jak we *Flash* Praszczałka. Dzięki zasadzie powtórzenia można więc w twórczości instrumentalnej osiągnąć to, co w muzyce na taśmę daje zastosowanie strategii ciągłości. Kwiecińskiego fascynuje o wiele bardziej badanie samego czasu, ukazywanie jego płynności, elastyczności oraz iluzoryczności, a służy temu myślenie skalowe oraz eksponowanie rytmu silnie zainspirowane twórczością Hanny Kulenty. Tak narodził się przebojowy i transowy utwór *Umbrae* na kwintet smyczkowy, wykonywany już wielokrotnie, między innymi na „Warszawskiej Jesieni" 2004.

Znacznie głębszy charakter mają Sławomira Kupczaka studia nad powtórzeniem (poza wspominanym cyklem *Anafor* zaliczyć trzeba do nich *Rymowanki* na marimbę i kwartet smyczkowy), bliskie filozofii modnego ostatnio Bernharda Langa. Obu kompozytorów łączy pewien poważniejszy typ refleksji oraz historycznego dystansu. Zaledwie faktem z przeszłości i punktem wyjścia dla własnych, oryginalnych poszukiwań są dla Kupczaka zarówno awangardowa anatema jak i minimalistyczna afirmacja powtórzenia. Nie oznacza to jednak w żadnym wypadku klasycznego, rzekomo naturalnego (czytaj: nieświadomego) sposobu jego wykorzystania. W jego muzyce repetycja prawie nigdy nie ma charakteru dosłownego, doskonałego; granica dzieląca ją od ewolucji czy wariantu jest płynna. W *Anaforze III* drobne wątki ulegają stopniowej transformacji przez dodawanie nowych dźwięków, zmianę poziomu dynamiki, płynne splatanie kolejnych figur. O wiele ciekawsze jest jednak równoległe zestawianie warstw kształtowanych w zgodzie bądź w opozycji do zasady powtórzenia. Takiego zabiegu dokonuje Kupczak w *Rymowankach*[3].

PŁEĆ MUZYKI?

Fenomenem, nad którym warto się pochylić, jest szczególna obfitość twórców reprezentujących odmienną niż Autor tego tekstu płeć i, co za tym idzie, wrażliwość muzyczną. Zdanie krągłe i sprytnie „zawieszające" kwestię być może najciekawszą: czym miałaby być dziś owa domniemana „kobieca wrażliwość"?

Pierwsza dama polskiej muzyki, Grażyna Bacewicz, reprezentowała neoklasyczny racjonalizm w jego surowej, „męskiej" odmianie. Pewną „feminizację" zawdzięczamy reprezentantkom średniego pokolenia, zwłaszcza Marcie Ptaszyńskiej. Powszechnie znana jest jej szczególna wrażliwość na muzyczną, choć na sposób niemal malarski pojmowaną, kolorystykę, wrażliwość pokrewną francuskiemu impresjonizmowi w jego najbardziej subtelnym wydaniu (*Koncert na marimbę*, *Winter Tale*). Jeśli dodamy do tego specyficzny typ wyrazowego sentymentalizmu, zbliżymy się chyba do upragnionego stereotypu.

Tyle tylko, iż z grona interesujących nas dam jedynie Agata Zubel zdaje się wychodzić naprzeciw naszym oczekiwaniom (nie przekraczając przy tym granicy zasugerowanego między wierszami kiczu). Szereg jej utworów opartych jest na zestawieniu dwóch wyraźnie nakreślonych warstw. Jedna to rodzaj wyrafinowanego kolorystycznie akompaniamentu (tu na szczególne podkreślenie zasługuje talent kompozytorki do operowania składami smyczkowymi). Stanowi on fundament dla warstwy drugiej – partii solistycznych: bardziej tradycyjnych, zorientowanych melodycznie, opartych na zwięzłych, wyrazistych strukturalnie i wyrazowo tematach. Ta koncepcja owocuje niezbyt zawiłymi, lecz gustownymi i eleganckimi formami – przykładem *Lentille* na głos, akordeon i orkiestrę smyczkową.

Muzyka Agaty Zubel jest jak poezja, z którą ona sama czuje się związana (poza Czesławem Miłoszem sięga kompozytorka po teksty Wisławy Szymborskiej oraz księdza Twardowskiego) – przejrzysta architektonicznie oraz wyrazowo, pomyślana na sposób dyskursywny, głęboko humanistyczna, świadomie i konsekwentnie europejska. Innym oczywistym źródłem jej języka muzycznego jest natura jej głosu. Liryczny, zarazem drapieżny sopran Agaty Zubel daje początek dwóm odrębnym nurtom twórczości. Pierwszy, o którym była już mowa, to apoteoza naturalnej, na sposób romantyczny pojmowanej, śpiewności. Drugi podporządkowany jest eksploracji rozległych – technicznych oraz wyrazowych – możliwości głosu ludzkiego uwolnionego z ograniczeń operowego tabu. Zubel znakomicie realizuje się jako interpretatorka zarówno utworów własnych (między innymi *Parlanda* na głos i komputer oraz *Unisonu II* na ten sam skład poszerzony o akordeon) jak i cudzych (wspaniałe wykonania słynnej *III Sekwencji* Beria oraz wybranych ogniw cyklu *monad* Cezarego Duchnowskiego). Niestety, kompozycje własne stanowią zaledwie marny odblask cudów dokonywanych w dziełach kolegów. Odnoszę wrażenie, iż Zubel-kompozytorka osiąga o wiele bardziej przekonujące efekty artystyczne, gdy działa zgodnie z własną – klasyczną i zarazem romantyczną – naturą, niż gdy próbuje przemierzać eksperymentalne rubieże, zarezerwowane dla bardziej niepokornych.

Do tych ostatnich zaliczyć należy niewątpliwie Aleksandrę Grykę. Na poły dziecięca powierzchowność tej filigranowej damy nijak się ma do bakchicznego żywiołu tworzonej przez nią muzyki. W *(1') exists as... (-1')* narracja prowadzi od rytualnego zaklinania dźwięku w statycznych, długo wstrzymanych brzmieniach do ekstatycznego „tańca bachantek", zakomponowanego wokół partii perkusji o freejazzowej proweniencji. Kierunek architektonicznej dialektyki zostaje odwrócony. Rozwiązaniem nie jest introspektywna kontemplacja, lecz zmysłowy, dionizyjski trans.

Radykalne rozchwianie w warstwie wyrazowej zbliża zresztą muzykę Gryki do stereotypowo pojmowanej poetyki awangardowej. Przejawia się to chociażby we fragmentaryczności muzycznego dyskursu sonorystycznie zorientowanego utworu orkiestrowego *High3bbinglor* oraz w perwersyjnej fetyszyzacji brzmień obcych, nienaturalnych, zdeformowanych w elektronicznym *Interiorization*.

Jeśli chodzi o muzykę Dobromiły Jaskot, to domniemana „kobieca wrażliwość" daje o sobie znać wyłącznie w utworach najmniej odważnych i najmniej osobistych. Za jej przejaw uznać można chociażby specyficzny, kameralny liryzm pieśni *Kwiat Bogów*. W kompozycjach bardziej ważkich – zorientowanych raczej na cele etyczne niż estetyczne – ujawnia ona głębsze, tym samym ponadpłciowe, pokłady swej wrażliwości. Kwestię ewentualnej obecności kobiecych pierwiastków w osobowościach niektórych panów pozostawiam amatorom rozmów kuluarowych...

CO Z TĄ POLSKĄ?

Czy możliwe jest wskazanie cech wspólnych twórczości tych ośmiorga kompozytorów, których połączył zaledwie ten sam czas oraz miejsce (krąg kulturowy) aktywności twórczej? W gruncie rzeczy najistotniejszym wspólnym mianownikiem wydaje mi się przede wszystkim indywidualizm, rozumiany jako zdolność do uniezależnienia się od wszelkiego dogmatyzmu. Oryginalność w wielu wypadkach pozostaje bowiem kwestią wątpliwą. Nie warto chyba znowu przytaczać wszystkich tych wielkich nazwisk, które niczym (dobre) duchy snują się po partyturach młodych. Któż zresztą spośród mistrzów minionego wieku zdolny był do kreowania dzieł idiomatycznych w wieku lat dwudziestu paru[4]? Można powiedzieć, iż na tym etapie drogi twórczej gra toczy się raczej o jakość inspiracji oraz wyobraźnię niezbędną do ich kreatywnego przetworzenia. Siła młodych tkwi chyba właśnie w potencjale oraz woli do ciągłego eksperymentowania. Absurdem byłoby oczekiwanie dzieł warsztatowo dojrzałych i syntetycznych, choć oczywiście zdarzają się intrygujące wyjątki. Falkiewicz imponuje rzemieślniczym kunsztem, aczkolwiek brak mu oryginalności. Tą ostatnią zaskakuje Gryka, która miota się jednak między „małymi pomysłami" na pojedyncze kompozycje, bez szerzej zakrojonej koncepcji twórczej. Największą być może nadzieją jest Kupczak, któremu, przynajmniej w kilku kompozycjach, udało się zrealizować wszystkie trzy postulaty „twórczości dojrzałej".

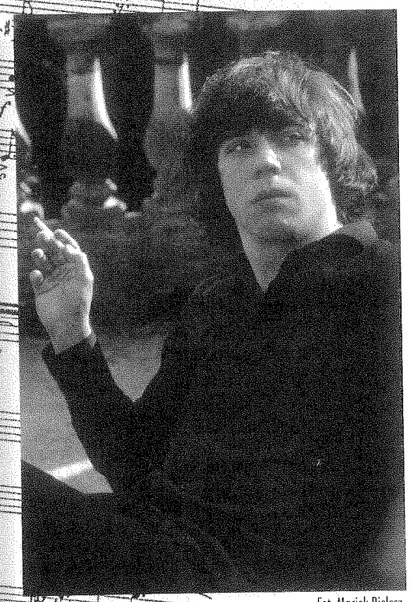
Czynnikiem, który wydaje się odgrywać znaczącą rolę jest, paradoksalnie, wiek, czy raczej doświadczenie twórcze. Za znaczeniem tych kilku lat przemawia porównanie dokonań artystycznych Zycha i Gryki z owocami działań niemal nastoletnich Kwiecińskiego oraz Praszczałka. U dwóch ostatnich każda kompozycja zdaje się być zamkniętym projektem, skupionym wokół pojedynczego i prostego, choć nieraz fascynującego, pomysłu. Kwieciński cierpi przy tym na syndrom „stylistycznego kameleona", z wyjątkowym wdziękiem i lekkością przeobrażając się z niby-Mykietyna (*joint*[4]) w jakby-Kulenty (*Umbrae*).

U Kupczaka mamy do czynienia z jasno sprecyzowanymi problemami kompozytorskimi, bogatym asortymentem środków służących ich badaniu oraz nieprzeciętnym zmysłem formalnym. Natomiast Zych to już symfonik „pełną gębą". Jeśli komponuje dzieło kameralne, to wieloczęściowe, olśniewające mnogością i błyskotliwością instrumentacyjnych oraz retorycznych rozwiązań, do tego z tajemniczym i dowcipnym programem pozamuzycznym, zasugerowanym w podtytułach (*Przyjaciele Kaspara Hausera*). O wiele bardziej imponuje jednak monumentalna *I Symfonia*. Monumentalna, nie ze względu na czas trwania czy aparat wykonawczy, lecz raczej na mnogość pomysłów oraz talent do ich integrowania w obrębie ogromnej struktury. Swoją drogą, próba wpisania właśnie Zycha w przyjęty *a priori* pokoleniowy schemat budzić może duże wątpliwości. Po pierwsze, jest to twórca najbardziej odrębny w swych inspiracjach i aspiracjach. Sztuka jego bardzo silnie zakorzeniona jest w tradycji klasycznego modernizmu, widoczna jest w niej dążenie do kultywowania w obrębie nowoczesnego języka dźwiękowego uniwersalnych elementów wielkiej muzyki dziewiętnastowiecznej. Wypracowany samodzielnie bogaty zasób czytelnych, choć nieskonwencjonalizowanych gestów muzycznych

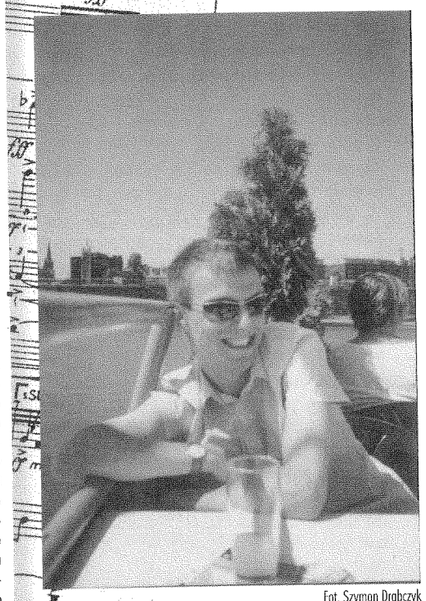
pozwala mu już dziś na budowanie wielkich (i nieco mniejszych) narracji. Narracyjność to przy tym wszechstronna i sugestywna: zniewalająca surowym liryzmem w obu częściach cyklu *Soliloquia*, epickim rozmachem w *I Symfonii*, dramaturgicznym zmysłem w orkiestrowym *Hommage à Tadeusz Kantor*.

Jakie będzie oblicze polskiej muzyki za jedną lub dwie dekady? Trudno powiedzieć. Zaczynają je już powoli kształtować najciekawsze dokonania Zycha i Kupczaka, coraz bardziej ważkie stają się kierunki wskazywane przez Grykę, Jaskot oraz Falkiewicza. Na pewno będzie to oblicze nowe i intrygujące. A to już bardzo wiele. Na tę odwilż czekam z wielką nadzieją...

Michał Mendyk



Fot. Maciek Bielesz



Fot. Szymon Drabczyk

[1] Owa idea dwuczęściowości jawnie przypomina Lutosławskiego. Inne ogniwa *Anafor* oparte są na szeregowaniu (czasami na sposób łańuchowy) w sposób wyrazisty skontrastowanych odcinków (podług instrumentacji, kolorystyki lub wolumenu brzmienia) bądź na grze pomiędzy zasadą powtórzenia, zapętlenia mikrostruktury a strategią jej dynamicznego rozwoju. Na szczególną rolę tej pierwszej wskazuje zresztą sam tytuł cyklu.

[2] W twórczości starszych pokoleń kompozytorów polskich inspiracje muzyką pozaeuropejską, jeśli w ogóle występowały, sprowadzały się prawie zawsze do interesujących nieraz, lecz w gruncie rzeczy dosyć płytkich i błahych stylizacji.

[3] Po krótkim wstępie (rozciągnięte w czasie *crescendo*) rozpoczyna się żywiołowa, biegnąca w dwóch niezależnych strumieniach, narracja. Smyczki, podporządkowane zasadzie repetycji oraz tonalnego umocowania, tworzą rodzaj ostinata (trzeba zaznaczyć, że ta warstwa jest wewnętrznie złożona, momentami wręcz polifonizująca). Oczywiście tonalność jest niedopowiedziana, a powtórzenia iluzoryczne (co krok pojawiają się nowe interwały oraz pauzy i inne rytmiczne niespodzianki) – wyjątkowo czytelne są tu nawiązania do Szymańskiego, zwłaszcza patentów znanych ze wstępnych odcinków *Appendixu* oraz *Partity III*. Z kolei partia marimby jest w sposób niebudzący wątpliwości atonalna i brak w niej jakichkolwiek powtórzeń, co w sumie decyduje o tym, iż dynamika czasu muzycznego w jej obrębie wydaje się być nieporównywalnie większa niż w warstwie ostinatowej. Kwestia pokrewieństwa oddziaływania repetycji oraz tonalnego umocowania materiału melodycznego na wymiar diachroniczny muzyki zyskuje w *Rymowankach* intrygujące intelektualnie, zarazem porywające zmysłowo ucieleśnienie.

[4] Dla porównania: Lutosławski *Lacrimosa* (24 lata), *Sonata fortepianowa* (20); Messiaen *Preludia* (21), *La mort du nombre* (tyleż).

Pokolenie?

Fot. Tomasz Kulok

EWA SCHREIBER: Myślę, że podstawowym celem tej dyskusji może okazać się uzasadnienie, że podjęliśmy właściwy temat. Mamy rozmawiać o „młodym pokoleniu polskich kompozytorów". Zakres jest dość jasny: młodzi absolwenci i studenci kompozycji urodzeni w latach 1977-1984. Ci, którzy w ciągu ostatnich lat prezentują swoje utwory w ramach „Warszawskiej Jesieni", działają w różnych miejscach Polski (Kraków, Poznań, Warszawa, Wrocław), spotykając się od czasu do czasu na kursach i koncertach. Ale co tak naprawdę uprawnia nas do tego, żeby nazywać tę grupę młodych ludzi „pokoleniem"?

Łączy ich czas i miejsce, a do tego także wybór zawodowy – to już wiele znaczy. Trafili na ten sam moment historii muzyki, te same dylematy wyborów kompozytorskich, przejęli ten sam bagaż tradycji, zarówno polskiej, jak i europejskiej. Wspólne miejsce – Polska – z całą specyfiką przemian ustrojowych, edukacji artystycznej i niepewnego losu różnych przedsięwzięć kulturalnych, zwłaszcza niekomercyjnych. Wielu młodych uczyło się warsztatu od swoich poprzedników: Hanny Kulenty, Krystyny Moszumańskiej-Nazar, Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, Lidii Zielińskiej, choć nie zabrakło także stypendiów i kursów zagranicznych, a przez to łączności z zachodnią kultura muzyczną: w Kolonii, Hadze, Paryżu.

W ramach tej wspólnej przestrzeni możliwych jest wiele indywidualnych dróg. I każdy z młodych twórców taką drogę na swój sposób obiera. Wszyscy jednak moglibyśmy oczekiwać, że słowo „pokolenie" zacznie oznaczać coś więcej. Więź, niekoniecznie zadeklarowaną czy nawet uświadomioną, która nie kończy się na kontaktach środowiskowych lub doraźnych kwestiach organizacyjnych, lecz dotyczy również sfery artystycznej. Mogłyby się na nią składać podobne wybory (także te negatywne, owocujące narzuconymi sobie ograniczeniami), podobne stanowiska wobec muzycznej tradycji, podobne inspiracje. Czy łatwo je w tej zróżnicowanej twórczości odnaleźć? A jeśli tak, to na jakim poziomie – materiału, techniki, koncepcji estetycznych? Czy po kilkudziesięciu – kilkunastu latach, gdy każdy z młodych usamodzielni się na tyle, by występować tylko w swoim imieniu, ktokolwiek będzie jeszcze mówił o ich wspólnych korzeniach?

Fot. Szymon Drabczyk

DANIEL CICHY: Podejmując próbę określenia pokoleniowej tożsamości młodych kompozytorów wkraczamy na niezwykle grząski grunt. (...) Jak bowiem odnaleźć wspólne cechy stylistyczne – a to byłoby przecież najciekawsze – w muzyce kompozytorów, którzy z jednej strony mają już w miarę ugruntowaną pozycję (Aleksandra Gryka) i ustabilizowane estetyczne poglądy (Wojciech Ziemowit Zych, Agata Zubel), a z drugiej z młodzieńczą energią ciągle poszukują (Adam Falkiewicz, Tomasz Praszczałek, Sławomir Kupczak, Dobromiła Jaskot) albo są – póki co – kompozytorami jednego utworu (Andrzej Kwieciński)?

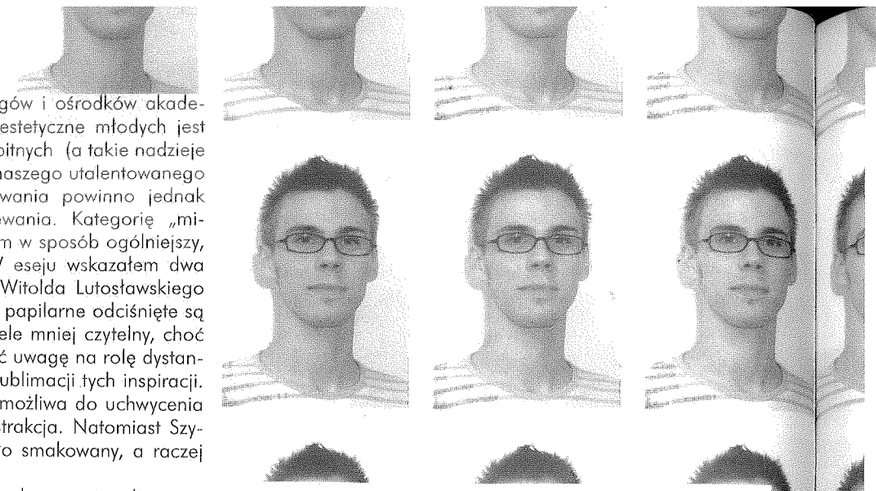
Ostrożnie więc posługując się pojęciem „pokolenie", sugeruję twórczość wyżej wymienionych rozpatrywać po pierwsze w kontekście ich nauczycieli (kwestia korzeni i mistrzów, zarówno tych polskich, jak i zagranicznych), po drugie – nieco starszych kolegów (syndrom starszego brata i pokoleniowe pokrewieństwo) oraz po trzecie – ośrodków akademickich, z których pochodzą (kryterium geograficzne, które obecnie w Polsce wydaje się być decydujące). Dopiero wtedy obraz ich estetycznego zróżnicowania stanie się wyraźny, a dyskusja nasza będzie mogła zejść z poziomu ogólników do konkretnych rozważań estetycznych. Oczywiście – ach ta muzykologiczna asekuracja... – przyjmując trzy powyższe wyznaczniki ewentualnego stylistycznego pokrewieństwa i tak narazimy się na niebezpieczeństwo uproszczeń. Trudno, innego wyjścia nie ma. Albo tak, albo w ogóle.

JAN TOPOLSKI: Zatem ośrodki. Nie żebym miał coś przeciwko polskim pięknym miastom, ale jest to metoda opisu nieco, delikatnie mówiąc, regresywna. Zamiast kreować zjawiska – a zdarzały się takie przypadki w historii krytyki – ograniczamy się do wymienienia nazwisk i szkół. Nie kwestionując tego, że to niewątpliwie „bezpieczna" metoda, pytam jednak: co nam ona da?

Jasne, że ważne jest to w przypadku ośrodka wrocławskiego, gdzie wokół studia elektronicznego i postaci Stanisława Krupowicza i Cezarego Duchnowskiego zgromadziła się prawdziwie „potężna gromadka". Jednak nie zauważymy w muzyce Zubel czy Kupczaka wpływów estetyki Krupowicza (choć Duchnowskiego na pewno tak). (...) Poznań i sprawę jego tożsamości pozostawiam Ewie, Kraków Danielowi, przejdę zatem do czwartego wierzchołka naszego kwadratu.

Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina... Od lat opanowana jest przez grono profesorów związanych z Borkowskim i Błażewiczem; zaliczają się do nich: Moryto, Sielicki i Bagiński. Każdy, kto choć trochę śledzi wydarzenia w polskim światku muzyki współczesnej, wie, że z różnych powodów – estetycznych, ale bardziej personalnych – towarzystwo to jest skłócone z towarzystwem warszawskojesiennym: Kotońskim, Wieleckim, Kulenty, Polskim Radiem... (pisała o tym Dorota Szwarcman w lutowym „Ruchu Muzycznym"). Tak więc od lat organizują własny festiwal „Laboratorium", współtworzyli też pismo „Muzyka21"; w swych dobrych momentach uważają się albo za misjonarzy prawdziwego piękna i sensu muzycznego w innych – za odrzuconych i obrażonych. W tym klimacie trudno mówić o jakimkolwiek profilu, tym bardziej nowoczesnym, jaki miałaby przedstawiać Akademia. Tutejsze produkcje elektroakustyczne nie są szczególnie ciekawe, festiwal „Laboratorium" prezentuje nudnawe, zaściankowe dyskusje i klasyczne utwory. Jednak postaci takie jak pianista, improwizator i kompozytor Szábolcs Esztényi i pionier polskiej muzyki elektronicznej Włodzimierz Kotoński (do emerytury uczący na AMFC z najlepszymi rezultatami; jego wychowankami są m.in. Szymański, Grudzień i Mykietyn) wśród pedagogów czy Weronika Ratusińska, Jan Duszyński i Adam Falkiewicz wśród studentów robią wrażenie. Jednak pamiętajmy – Ola Gryka uczyła się w Krakowie, Andrzej Kwieciński jeszcze nie opuścił szkoły średniej, zaś Adam Falkiewicz sto razy więcej skorzystał na stypendiach zagranicznych. Dlatego stanowczo protestuję przeciwko wyodrębnianiu jakiekolwiek estetyki czy szkoły warszawskiej.

Wydaje mi się, że jednym z najważniejszych wspólnych pokoleniowych przeżyć tych młodych ludzi jest przeżycie muzyki spektralnej. (...) I szerzej: to pierwsze pokolenie od czasów pierwszych „WJ" (1956-58), które tak mocno zostało zainspirowane estetyką muzyki zachodnioeuropejskiej. Ważne dla nich nazwiska to Scelsi, Ferneyhough, Stockhausen – a nie Knapik czy Mykietyn. Jasne, przewijają się w rozmowach i w muzyce nazwiska Polaków: Lutosławskiego, Szymańskiego i Sikorskiego, ale zauważmy, że właśnie ci akurat kompozytorzy silnie związani są z cechami odległymi od słowiańskiej wrażliwości: konstruktywizmem, wyrafinowaniem barwnym, tematyką egzystencjalną. Zaś głównym novum jest tu stosunek do dźwięku samego w sobie, będącego organiczną i żyjącą całością; tak jak dawniej Schönberg „oddawał sprawiedliwość meteriałowi", tak teraz oddaje się sprawiedliwość dźwiękowi, który zostaje uwolniony ze wszelkich narzuconych mu z zewnątrz systemów. I tu kluczowa rola Sikorskiego, Scelsiego czy Griseya. Otwartość młodych na bodźce docierające z tej właśnie estetyki może się okazać decydująca dla oblicza polskiej muzyki w następnym ćwierćwieczu.



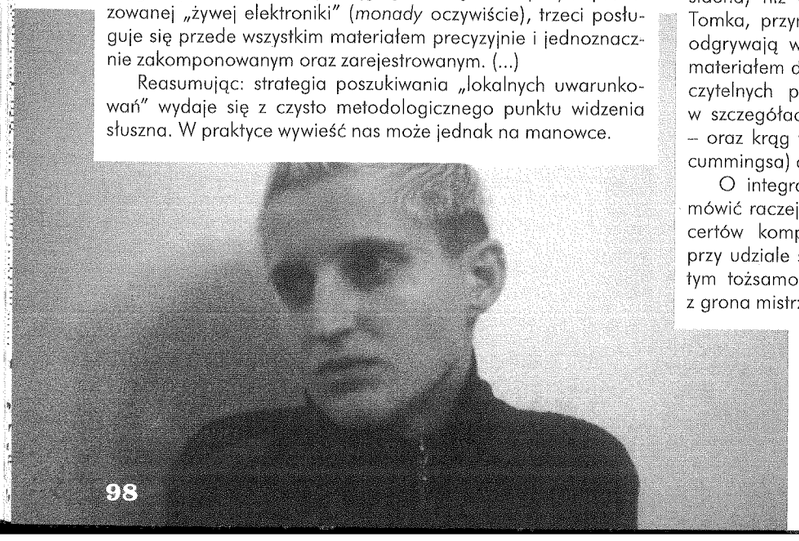
MICHAŁ MENDYK: Wpływ pedagogów i ośrodków akademickich na styl twórczości i poglądy estetyczne młodych jest rzeczą ewidentną. U kompozytorów wybitnych (a takie nadzieje wiążemy chyba przynajmniej z częścią naszego utalentowanego „narybku") znaczenie tego uwarunkowania powinno jednak maleć w miarę artystycznego dojrzewania. Kategorię „mistrzów" potraktowałbym w związku z tym w sposób ogólniejszy, w ujęciu niemal historiograficznym. W eseju wskazałem dwa najistotniejsze moim zdaniem źródła: Witolda Lutosławskiego oraz Pawła Szymańskiego. (...) Ich linie papilarne odciśnięte są w partyturach młodych w sposób o wiele mniej czytelny, choć zarazem głębszy. Warto od razu zwrócić uwagę na rolę dystansu czasowego w procesie oswajania i sublimacji tych inspiracji. „Dybuk" Lutosławskiego to już czysta, możliwa do uchwycenia raczej intelektualnie niż zmysłowo, abstrakcja. Natomiast Szymański zdaje się być dopiero nieśmiało smakowany, a raczej „obwąchiwany".

Na drodze oswajania narodowego surkonwencjonalisty najdalej zaszedł Sławomir Kupczak i w gruncie rzeczy chyba tylko jemu udało się wyjść z cienia mistrza (czego nie można powiedzieć o wprawkach Kwiecińskiego oraz Falkiewicza). *Rymowanki* to jeszcze Kupczaka odpowiedź na *Partitę III* oraz *Appendix*. W *Anaforze V* ewidentne zapożyczenia są już raczej rzadkością. Nawet minorowy melancholijny temat wiolonczeli w finale niewiele ma wspólnego z melodycznym witalizmem Szymańskiego. Kupczak wyabstrahował z warsztatu oraz stylu swojego mistrza, a następnie rozwinął elementy najbliższe jego własnym zainteresowaniom: grę iluzji, heterofoniczną repetytywność, dialektyczną architektonikę. (...)

Zmierzam do sformułowania dosyć ryzykownej być może w tym towarzystwie opinii, iż większość wartościowych i rokujących na przyszłość rysów twórczości młodego pokolenia pochodzi bądź z inspiracji zewnętrznych (ogromna rola „Warszawskiej Jesieni"!) bądź wpisuje się w linię rozwojową: Lutosławski – Szymański – ...

Także dosyć powszechny zwrot ku muzyce elektronicznej zdaje się wynikać z pokoleniowego odkrycia zjawisk, które na Zachodzie (zwłaszcza w obrębie ircamowskiego spektralizmu oraz live electronics) rozwijały się co najmniej od lat siedemdziesiątych. Na temat różnic dzielących „nową muzykę elektroakustyczną" od awangardowych (prehistorycznych ?) pierwowzorów wypowiedziałem się już w eseju. Nie do przecenienia jest oczywiście znaczenie studia wrocławskiego, którego rola polega jednak w głównej mierze na wytworzeniu życzliwej atmosfery oraz technologiczno-estetycznych fundamentów dla poszukiwań w obrębie „progresywnej elektroniki". Nie może być przecież mowy o jakiejś „szkole dolnośląskiej". Stylistykę oraz technologię kreacji Krupowicza, Duchnowskiego i Kupczaka dzielą lata świetlne. Pierwszy skoncentrowany jest głównie na zastosowaniu komputerów w procedurach kompozytorskich, drugi najciekawsze efekty osiągnął w obrębie na poły improwizowanej „żywej elektroniki" (*monady* oczywiście), trzeci posługuje się przede wszystkim materiałem precyzyjnie i jednoznacznie zakomponowanym oraz zarejestrowanym. (...)

Reasumując: strategia poszukiwania „lokalnych uwarunkowań" wydaje się z czysto metodologicznego punktu widzenia słuszna. W praktyce wywieść nas może jednak na manowce.



EWA: (...) W kwestii oddziaływania polskich mistrzów, takich jak Hanna Kulenty czy Paweł Szymański, w tym właśnie widziałabym niebezpieczeństwo podziału na ośrodki. O ile wpływ Hanny Kulenty można faktycznie uznać za zjawisko lokalne (głównie twórczość Kwiecińskiego), to promieniowanie stylu Szymańskiego ma znacznie większy zasięg. Jego nazwisko bardzo często pada w wywiadach z młodymi w kontekście pewnego muzycznego odkrycia, inspiracji. (...)

I tym sposobem, prowadząc spory o słuszność przyjętego kryterium, przemierzyliśmy już dużą część Polski. Pozostaje mi uzupełnić tę mapę ośrodkiem poznańskim. Na koncertach „Warszawskiej Jesieni" obok Dobromiły Jaskot i Tomka Praszczałka szerszemu gronu dali się poznać także ich nieco starsi koledzy: Katarzyna Taborowska (uczennica Lidii Zielińskiej) i Artur Kroschel (uczeń Jana Astriaba).

W kompozycjach Dobromiły wyraźnie widać zainteresowanie muzyką elektroakustyczną, a na jej obszarze – syntezą i interakcją mediów różnego typu, dźwiękowych i wizualnych. Poszukiwanie nowych odmian korespondencji sztuk zaowocowało współpracą ze studentami Akademii Sztuk Pięknych, co można uznać za element charakterystyczny dla naszego lokalnego środowiska. Z drugiej strony, wykorzystanie mediów elektronicznych idzie u Dobromiły w parze z dużą wrażliwością na tradycyjne instrumentarium – śpiew (*Kwiat bogów*) czy impresjonistycznie potraktowany fortepian (*atnongara*) oraz całą sferę dźwięków naturalnych, „etnograficznych" jak nazwał je Michał (*Lilja, Ogrody*). (...)

Droga Tomka Praszczałka wiedzie w innym kierunku. Duże znaczenie miał w jego przypadku kontakt z Grażyną Pstrokońską-Nawratil, kompozytorką związaną także ze środowiskiem wrocławskim. Zaowocował on raczej inspiracjami natury ogólnej (obok nauki warsztatu ważne były rozmowy o filozofii, literaturze oraz, gdzieś w tle, duch Oliviera Messiaena) niż konkretnymi zbieżnościami stylu. W utworach Tomka, przynajmniej do tej pory, media elektroniczne nie odgrywają większej roli. Istotne jest tutaj panowanie nad materiałem dźwiękowym, kształtowanie formy – od prostych, czytelnych pomysłów (*Im Augenblick*), po wyrafinowane w szczegółach struktury (*Mother Nature. Come to Daddy*) – oraz krąg tematyczny: wątki literackie (*3 poems* do słów cummingsa) czy religijne (*Recordare, Lux aeterna*).

O integracji studentów poznańskiej kompozycji można mówić raczej pod kątem ich wspólnych przedsięwzięć: koncertów kompozytorskich lub konferencji, organizowanych przy udziale studentów muzykologii i poznańskiej ASP. Poza tym tożsamość tego ośrodka tworzą jednostki – zarówno z grona mistrzów, jak i uczniów.

Fot. Maciek Bielesz

DANIEL: Po pierwsze, proponując „geograficzną" metodę opisu daleki jestem od formułowania poglądu o istnieniu jakiś szkół kompozytorskich, co chyba jasno wyraziłem. Stare to kryterium, zbyt dyskusyjne i każda próba jego obrony może się skończyć muzykologiczną banicją, szczególnie w kontekście tak młodych twórców. Pozwala ono jednak – z wieloma zastrzeżeniami – zapanować nad materiałem i uniknąć metodologicznego chaosu.

Po drugie, wpływ nauczycieli i mistrzów pośrednich (Lutosławski, Szymański, Kurtág, Stockhausen, niech będzie, że spektraliści) jest ewidentny, co po początkowym gwałtownym kręceniu głową, w końcu i tak przyznaliście – *casus* Kotońskiego, Borkowskiego, Kulenty, Knapika, Lasonia, jednak Krupowicza. (...)

W Krakowie wyraźnie zaznaczają się bieguny kompozytorskich zainteresowań. Wszyscy studenci odwiedzają uroczego w niemal chłopięcych zabawach audio-artu Marka Chołoniewskiego, ale często kończy się to krótkotrwałym romansem z elektroniką, który przegrywa z trwałym związkiem z „muzyką akustyczną" – przykładem początkowo klasyczno-romantyzująca, teraz nakierowana na odkrywanie barwy twórczość Wojciecha Widłaka, eksplodującego muzycznymi pomysłami Macieja Jabłońskiego, wreszcie intelektualnie naładowanego Wojciecha Ziemowita Zycha. Po raz kolejny jednak ostrze systematyzacji tępi się na wyjątkach. Ola Gryka jest jednym z nich. Łączy ona dwa obszary, pisząc muzykę konceptualistyczną, choć zarazem intensywną i mocno przenikniętą emocjami. Jej kompozycje są quasi-eksperymentem, w którym chłodno prawuje się z formą, nie wychodząc poza kilku-, kilkunastominutowe narracje; bada dźwięki, układa je ostrożnie, według sobie tylko znanych reguł. Jest to muzyka dystansu, pod względem zastosowanego materiału szalenie obiektywna i bezkompromisowa, chociaż z drugiej strony nie sposób nie dostrzec indywidualizmu języka, który choć jeszcze ciągle się kształtuje, ma wielki potencjał oryginalności.

I jeszcze jedna refleksja. Przyznam, że zastanawia mnie to ciągłe przywoływanie ducha Szymańskiego. Faktem jest, że stworzył on bodaj najbardziej wyrazistą kontrpropozycję dla estetyki Knapika, Lasonia, Krzanowskiego, za którą studenci Kotońskiego raczej nie przepadali, jego muzyka okazała się o wiele bardziej nośna niż twórczość Tadeusza Wieleckiego czy Stanisława Krupowicza, wreszcie został dość dokładnie przefiltrowany przez młodego Pawła Mykietyna, ale czy ta jednoźródłowa, inspiracja tych wówczas jeszcze nastolatków nie była świadectwem mody i braku wyraźniejszych wzorców? Mam wrażenie, że podobne niebezpieczeństwo grozi młodym twórcom ze strony spektralistów, których dokonania nagle się w Polsce okrzykuje najświeższą propozycją estetyczną, gdy tymczasem w wielu europejskich kręgach technika ta już od kilkunastu lat jest passée. Wierzę oczywiście głęboko w to, że, podobnie jak pod koniec lat pięćdziesiątych, młodzi Polacy poradzą sobie z modami i na gruncie francusko-niemiecko-skandynawsko-angielskich wpływów stworzą własny, niepowtarzalny język. Tak czy inaczej, dobrze się składa, że wyjeżdżają w świat i poznają nowe rzeczy. Podróże kształcą...

EWA: Napisałeś Janku kiedyś, że młode pokolenie cechuje „rozsądek i skromność", że nie podejmuje ono Wielkich Tematów, a woli raczej „ton prywatny i intymny". I rzeczywiście, fundamentalne, klasyczne tematy europejskiej kultury zazwyczaj nie dochodzą w twórczości młodych do głosu. Jedną z konsekwencji tego zamilknięcia jest w jakiejś mierze rezygnacja ze słowa, bo właśnie ono bywa tradycyjnym nośnikiem ważnych, „wielkich" tematów. (...)

Z drugiej strony w pytaniach, które zadawaliście podczas wywiadów, ciągle powracają wątki wiary, granic poznania, ludzkiej kondycji. W swych odpowiedziach kompozytorzy bardzo często przywołują prywatną filozofię sztuki, świadczącą o tym, że muzykę traktują bardzo poważnie, że dostrzegają w niej niekwestionowaną wartość. Pytanie jest wiec następujące – czy brak tematów „wielkich" wynika po prostu z niepewności, oczekiwania na większą dojrzałość twórczą, czy z przekonania, że trudno mówić o tych sprawach tak, by nie okazać się śmiesznym, by ich nie degradować – i w tej sytuacji lepsze jest milczenie. A może gdzieś jeszcze pokutuje postmodernistyczne przekonanie, że o sprawach uznanych za ważne wszystko już powiedziano?

Cały problem zastanawia mnie tym bardziej, że swego czasu młodzi kompozytorzy mieli się zmierzyć nie tylko z wielkimi tematami literackimi, mitologicznymi (Fedra, Ofelia, Elektra), ale i wielką formą, jaką jest opera (ze względów praktycznych oczywiście kameralna). Miało się to dokonać w Krakowie podczas planowanego festiwalu „Trzy kobiety. Wariacje". To wspólne pokoleniowe przedsięwzięcie mogło stać się wydarzeniem ukazującym nowe perspektywy twórcze krytykom i słuchaczom. Czy nie daje nam więc do myślenia, że wybór padł właśnie na Wielkie Tematy? Czy nie świadczy on w gruncie rzeczy o pewnym zapotrzebowaniu?

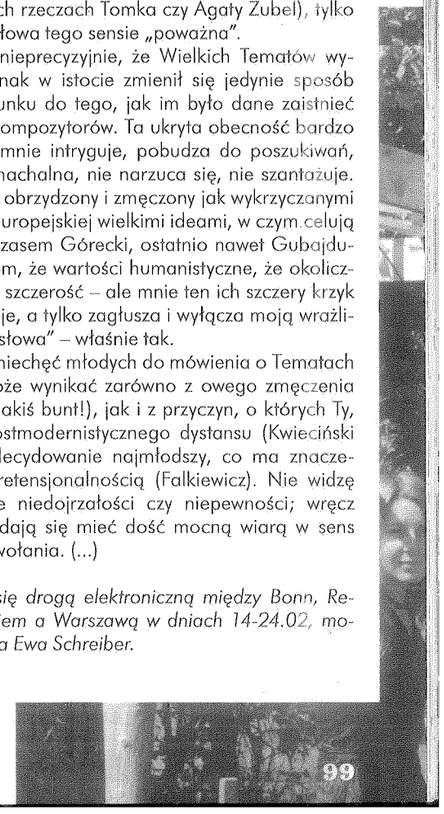
JAN: Co do oper, to najważniejsze, że to nie był pomysł kompozytorów, a dwóch krytyków z Krakowa: Tomka Cyza i Daniela Cichego, którzy postanowili tak twórców sprowokować. Co nie stoi w sprzeczności z tym, iż rezultat owej prowokacji mógłby być olśnieniem. (...) Pomysł jest o tyle genialny, żeby to najmłodszych sprowokować do takiej wypowiedzi; bo to, że 30- czy 40-latek napisze podobne dzieło, zupełnie nas nie dziwi, ale jeśli ktoś, kto niejako wkracza dopiero w tę tradycję, stawia pierwsze kroki, świeżo się zachwyca i przeżywa, mogłoby mieć tu znaczenie podstawowe: bezpretensjonalność, bezceremonialność, może nawet: bezczelność w podejściu do tematu. Mamy nadzieję, że idea Muzyki Młodej zostanie kiedyś zrealizowana. (...)

Dlatego może i my z Ewą Szczecińską postanowiliśmy prowokować, niejako w zastępstwie (pamiętaj, że pytania odbijają również tęsknoty pytających, nie pytanych!). Tylko bodaj Praszczałek i Kupczak zdecydowali się nam o opowiedzieć tak szczegółowo o najważniejszych sprawach. (...) Ale zauważ choćby motywy Oli Gryki, Adama Falkiewicza czy Wojtka Zycha: to są wielkie dążenia: poznanie świata, duchowa prawda. To słychać w ich utworach, i właśnie zaskakiwać może najbardziej, że to nie są jakieś etiudy czy zabawy dźwiękiem (choć też się zdarzają, jak w najwcześniejszych rzeczach Tomka czy Agaty Zubel), tylko twórczość w dobrym słowa tego sensie „poważna".

Pisałem niegdyś, nieprecyzyjnie, że Wielkich Tematów wydaje się nie być, jednak w istocie zmienił się jedynie sposób ich obecności w stosunku do tego, jak im było dane zaistnieć w dziełach starszych kompozytorów. Ta ukryta obecność bardzo mi się podoba, ona mnie intryguje, pobudza do poszukiwań, interpretacji, nie jest nachalna, nie narzuca się, nie szantażuje. Niczym nie jestem tak obrzydzony i zmęczony jak wykrzyczanymi w muzyce wschodnioeuropejskiej wielkimi ideami, w czym celują Penderecki, Knapik, czasem Górecki, ostatnio nawet Gubajdulina czy Pärt. Rozumiem, że wartości humanistyczne, że okoliczności, że potrzeba, że szczerość – ale mnie ten ich szczery krzyk zupełnie nie przekonuje, a tylko zagłusza i wyłącza moją wrażliwość. „Słowa, słowa, słowa" – właśnie tak.

Wydaje mi się, że niechęć młodych do mówienia o Tematach w sposób otwarty może wynikać zarówno z owego zmęczenia (co nie znaczy, że to jakiś bunt!), jak i z przyczyn, o których Ty, Ewo, wspominasz. Postmodernistycznego dystansu (Kwieciński – choć on jest tu zdecydowanie najmłodszy, co ma znaczenie), obawy przed pretensjonalnością (Falkiewicz). Nie widzę natomiast praktycznie niedojrzałości czy niepewności; wręcz przeciwnie, wszyscy zdają się mieć dość mocną wiarą w sens zawodu czy wręcz powołania. (...)

Dyskusja odbyła się drogą elektroniczną między Bonn, Regensburgiem, Poznaniem a Warszawą w dniach 14-24.02, moderowała i redagowała Ewa Schreiber.



Wojciech Ziemowit Zych

J: Czy jako kompozytorowi bliższa Ci jest idea muzyki absolutnej, która byłaby niezależna od wszelkich okoliczności życiowych, społecznych, czy wolałbyś być kompozytorem jakkolwiek zaangażowanym?

W: Żyję i piszę muzykę w konkretnych czasach. Jednak, jeśli moja muzyka miała by się odnosić do sytuacji i zdarzeń mi współczesnych, to tylko w taki sposób, że być może wyraża ducha czasu, bowiem jest ona - dla mnie - zamkniętym terenem. Wierzę w sztukę absolutną, ale taką, która jednocześnie wyraża ducha czasu...

E: Co robisz ze swoją wolnością? Żyjemy w dość specyficznych czasach – kiedyś twórca miał mniejszy wybór, była konwencja, natomiast dziś są ich dziesiątki. Np. Witold Lutosławski podjął decyzję, że będzie się zajmował głównie – to oczywiście uproszczenie – kwestią organizacji wysokościowej dźwięków. Ktoś inny wybrał zaangażowanie, jak Luigi Nono... W pewnym momencie dokonujesz wyboru: co tworzysz i po co – jak to jest w Twoim przypadku?

W: Po *Poemacie egocentrycznym* Tadeusza Wieleckiego nie śmiałbym odpowiadać na to pytanie, bo on to zrobił dużo lepiej, niż ja bym mógł. Pytacie mnie o takie rejony świadomości, nad którymi się dotąd nie zastanawiałem. To dość istotne pytanie: na ile intelekt i samoświadomość mogą się dobrze sprzęgnąć z twórczością, a na ile jej przeszkadzają, dławią? Spróbuję odpowiedzieć, jak potrafię. W sztuce najbliższa jest mi postawa humanistyczna, nie technologiczna; a ściśle rzecz ujmując: antropocentryczna. Jeśli czegokolwiek od sztuki oczekuję, to tego, że powie mi coś ważnego o mnie samym, o człowieku, o czasie, w którym żyję. Z tym poglądem się utożsamiam i dlatego bliscy są mi Schnittke, Kurtág. Uważam, że tym kompozytorom udało się to, co ja chciałbym osiągnąć w mojej muzyce: wykorzystanie nowoczesnych środków wyrazu w służbie naturalnej i silnej ekspresji, albo też głębokiej refleksji, którą słyszę w dziełach najwybitniejszych kompozytorów bez względu na epokę, w jakiej żyli i tworzyli. Schnittke i Kurtág uświadamiają mi, że i dzisiaj, i zawsze w muzyce możliwy jest i będzie ideał piękna, że najlepsze utwory w każdej epoce będą nośnikiem ekspresji, ale takiej, która nie wynika z uproszczenia, ze spoglądania wstecz, tylko z określonego stopnia świadomie założonej komplikacji materii muzycznej w ramach aktualnie dostępnych środków.
(...)

E: *Chciałabym zapytać Cię o to, co jest ważne w muzyce, jaki jest Twój wybór. Bo kompozytor, który przedstawia się mówiąc: to jest mój mistrz, to cenię, tego nie – w ten sposób się prezentuje. Natomiast Ty konsekwentnie mówisz, że ważni są dla Ciebie Schnittke, Kurtág, przywołujesz Wieleckiego. I gdyby zastanowić się nad tymi postaciami, to one są bardzo zróżnicowane, więc jak próbujesz dojść do tego, jaki jest Twój system wartości?*

W: Dlaczego wymieniam *Poemat egocentryczny* Wieleckiego? Wielecki wykazał się nie tylko talentem muzycznym, ale i literackim. Przenikanie się warstwy muzycznej i literackiej w tym utworze jest frapujące, a jednocześnie ładunek intelektualny, filozoficzny tego utworu ale i *Bardzo prawdziwej historii* jest tak duży, że chyba właśnie dlatego tak mnie one poruszają. Schnittke? Może masz rację, rzeczywiście trudno byłoby znaleźć wspólną linię między Kurtágiem, Schnittkem i Wieleckim na gruncie ich estetyki. Ale dla mnie ta linia jest oczywista: są to autorzy arcydzieł; kompozytorzy, którym udało się ożenić szczęśliwie nowoczesność języka muzycznego, niezbywalną komplikację faktury utworów z czytelnością ekspresji, z wyrazem istotnych treści emocjonalnych. (...) Zupełnie inaczej niż kompozytorzy kręgu niemieckiego modernizmu, którzy zbudowali coś, co nazwałbym muzycznym esperanto. Dążąc do zbudowania nowego języka, chcieli „z korzeniami" usunąć stary. Paradoksalnie, wcale nie usunęli tradycji, tylko obok tradycyjnych środków stworzyli katalog nowych, które według mnie funkcjonują trochę jako doktryna estetyczna, szczególnie we współczesnej muzyce niemieckiej. Stworzenie tego sztucznego języka nie pociągnęło moim zdaniem za sobą nasycenia go treścią emocjonalną równie czytelną i silną, co ta kodowana w muzyce przeszłości. Natomiast Kurtág, Schnittke czy Wielecki reprezentują – każdy na swój sposób – tę drogę muzyki współczesnej, która jest mi bliska i która nie jest nastawiona na nowość środków jako samoistną wartość, tylko na dążenie do tego, by muzyka była mową dźwięków, a nie abstrakcyjną, bezmyślną zabawą.
(...)

E: Zatrzymajmy się może na tradycji, na długotrwałym choć rewolucyjnym rozwoju systemu tonalnego. Jaki jest Twój stosunek do postaw rewolucyjnych, ekstensywnych?

W: Nie jestem przeciwny awangardzie, bo uważam, że może ona wnieść nowe rzeczy. Ale czy to nie jest tak, jak z wyprawami Kolumba? Przez wieki wierzono, że Ziemia jest płaska, że podtrzymują ją dwa żółwie... Dziś żyjemy w czasach, kiedy mamy już pełny atlas geograficzny – możemy otworzyć którąś z map i dowiedzieć się wiele o każdej z wysepek oceanicznych, bo znamy wszystkie ich nazwy, kształt, położenie, wszelkie inne dane. Ktoś je już odkrył. Podobnie jest z muzyką – wydaje mi się, że awangarda odkryła już chyba wszystkie możliwości. Chociaż na pewno są ludzie, którzy będą chcieli pójść jeszcze dalej – i na pewno słusznie, kto wie, może w muzyce pozostały jakieś nieznane archipelagi? Ale nie w ich poszukiwaniu widzę moją rolę. Moją rolą jest jak sądzę danie wyrazu klimatowi i specyfice moich czasów poprzez moje własne emocje i refleksje kodowane w dźwięku. Gdyby rolę kompozytora sprowadzać wyłącznie do wymyślania ciągle nowych tricków, to prawdopodobnie fakt, że „atlas" środków muzyki już istnieje byłby wielką tragedią. Ale dla mnie nią nie jest. (...)

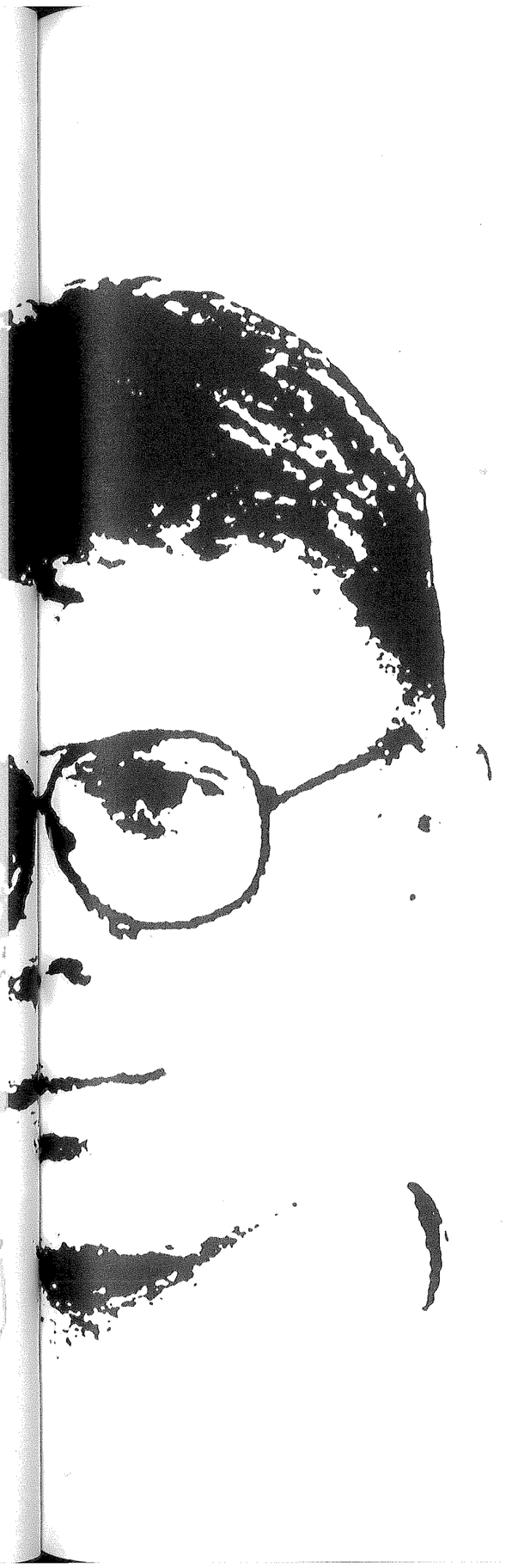
E: Chciałabym zapytać o metodę – w jaki sposób wyrażasz siebie? To pytanie techniczne, ale mam nadzieję, że nas wpuścisz do swojej „kuchni"...

W: Mógłbym odpowiedzieć jak tytułowy Idiota z opery Schnittkego – „Ech, ech". Cóż więcej mogę więcej powiedzieć? (śmieje się)

J: Czy chcesz stworzyć swój własny język muzyczny, tak jak przez lata robili to Lutosławski czy Messiaen? Czy też może w ogóle w to nie wierzysz, a wierzysz np. w jakieś przełomy osobiste?

W: (śmiech) Wymieniłeś twórców , którzy komponując budowali pewien system i chyba w jakimś stopniu im się to udało. Nie, nie uważam, żeby moja rolą było wybudowanie systemu, zależy mi raczej na ustalaniu preferencji. To ta druga droga, intuicyjne poszukiwanie tego co najlepiej wyraża moją osobowość także jeśli chodzi o środki, o warsztat. (...)

E: Pojawia się jednak pytanie: jak kompozytor powinien komponować? Widzę jednak pewne niebezpieczeństwo popadnięcia w banał...



W: Myślę, że jest to kwestia indywidualnej wrażliwości, gustu i talentu kompozytora. Ci najwięksi w najwybitniejszych utworach nie przekraczają granicy banału, albo siła ich talentu sprawia, że to, co banalne staje się znaczące – jak u Mahlera czy Schnittkego. Na własny użytek uważam, że świetnie wyraził to mój przyjaciel Maciek Jabłoński: trzeba się po prostu rozwijać, unikać spoczywania na laurach, odcinania kuponów, trzeba cały czas podejmować wysiłek wychodzenia poza zaanektowane już środki – to właśnie staram się robić. Wiadomo, że każdy kompozytor ma jakieś swoje pole działania i są czynniki, które to pole ograniczają.
(...)
Czego innego wymagam od muzyki jako słuchacz i czego innego jako kompozytor. Na tym drugim polu, w odniesieniu do własnych utworów i pomysłów jeszcze wielu rzeczy nie jestem pewien. Mam świadomość, że moja autorefleksja jest bezwartościowa, bo dopiero inni ludzie to ocenią, a ich dystans będzie nieporównywalnie większy od mojego. Jako słuchacz oczekuję od sztuki tego, że da mi bardzo ważne przeżycie – powołując się np. na *Wariacje Goldbergowskie* Bacha – kiedy po pół godzinie wraca znów ta początkowa aria, zastaje mnie już innym człowiekiem. To jest właśnie to wzruszenie i ta przemiana wewnętrzna, która możliwa jest tylko w kontakcie z arcydziełem. Dlatego chcę obcować z arcydziełami. Dlatego z zainteresowaniem słucham nowopowstałych utworów, bo mam nadzieję, że odkryję coś, co będzie dla mnie arcydziełem.
(...)

E: Z jednej strony mamy to, co nazywasz arcydziełami, ale z drugiej strony jest codzienność. I prawdopodobnie średnie utwory są też bardzo potrzebne do normalnego funkcjonowania kultury. Czy uważasz, że istnienie popkultury jest czymś złym?

W: Według mnie to jest zło. Popkultura daje pewien produkt i już przez to zniewala ludzi, ponieważ zanim da im ten produkt, wywołuje na niego popyt, aby przez podaż osiągnąć zysk producenta. W sensie estetycznym daje ludziom dokładnie to, co chcą usłyszeć, tworzy mody, aby dotrzeć do jak najbardziej przeciętnych gustów i je zaspokoić. (...) Dlatego komercyjna popkultura jest w tak dużym stopniu skonwencjonalizowana, odwołuje się do czytelnych archetypów jak potrzeba regularnego pulsu rytmicznego : czy istnieje pop song bez podkładu perkusyjnego w metrum 4/4 albo 3/4? (...) Uważam popkulturę za zło dlatego, że zabija w ludziach wrażliwość na obcowanie z abstrakcją, daje im od razu gotowy produkt, tak by nie musieli myśleć, rozwijać się, tylko od razu weszli na moment w przyjemny nastrój, albo odreagowali agresję przy dużej dawce decybeli. I chodzi też o to, by utrzymać ich w tym braku potrzeby obcowania z czymś mniej banalnym, tak aby nie przestali być konsumentami. (...) Czym jest dojrzewanie do sztuki? Jest to rozwój, poszukiwanie wartości i kształtowanie własnego gustu. (...) Do pewnych rzeczy dorasta się bardzo długo, gust kształtuje się ciągle. Popkultura wymaga konsumenta, a sztuka wymaga słuchacza. Jest to jakościowo inna postawa. Dlatego od popkultury się zaczyna, a potem z niej wyrasta, albo nie, a do obcowania ze sztuką się dojrzewa. Albo i nie. (...)

J: A czy widzisz jakieś dobre rzeczy, które wprowadziła popkultura, czyli to żonglowanie konwencjami, sterowanie stylistykami, grę z odbiorcą? Są to te zabiegi, które moim zdaniem nie przystają do sztuki wysokiej. Czymś takim jest dla mnie muzyka Zappy.

W: Nie uważam że w popkulturze mogę przegapić coś wartościowego, tak jak nie wydaje mi się, że wartość artystyczna może istnieć bez kontekstu stylistycznego, estetycznego, a na to mają wpływ środki jakimi posługuje się twórca. Istotne jest to, że kompozytor jako artysta, pisząc pełną partyturę utworu, przyjmuje pełną odpowiedzialność za swoje dzieło, natomiast w popkulturze kompozytorem jest już ten, kto napisze tzw. „prymkę" – melodię piosenki, bo od „aranżu" są już inni. To diametralnie inny stopień wymaganej wiedzy i świadomości.

E: A nie uważasz, że odrzucając całą dziedzinę współczesności, możesz przegapić coś naprawdę istotnego, czego nie spotykasz w swojej codzienności?

W: Jest to ryzyko, które ponoszę, ale nie boję się tego. Nie boję się mieć własnych preferencji i dokonywać wyborów. Wszyscy ich dokonujemy.
(...)

E: A jak na Ciebie wpłynął (...) Rotterdam?

W: Jeśli Rotterdam, to przede wszystkim Jan-Peter Wagemans, jest to jedna z najważniejszych osobowości w moim życiu. On mnie naprawdę ukształtował jako kompozytora, nauczył mnie warsztatu. Powiedział mi również, że są dwie drogi: albo od razu się człowiek rozwija i po prostu robi to, co uważa za wartościowe, albo zaczyna pisać muzykę komercyjną, myśląc sobie: „no, może teraz, na razie zrobię coś dla zarobku, żeby zdobyć pozycję, spodobać się, a później napiszę to, co bym chciał". Ale to pułapka, trzeba się starać zawsze być wiernym sobie, własnemu sumieniu, choć to droga trudna i stroma. Istotne jest też, by nie zapętlić się w powtarzaniu, powielaniu samego siebie, a z drugiej strony by nie wpaść w jakąś obsesję, jak to opisuje Bernhard w *Kalkwerk* – gdzie bohater chciałby napisać arcydzieło, ale nie potrafi, bo kiedy tylko siada nad kartką papieru i czuje, że nadeszła właściwa chwila, naraz wszystko i wszyscy zaczynają mu przeszkadzać. (...) Ważne jest, żeby umieć znaleźć do siebie właściwy dystans, ale taki dystans, w którym samoświadomość i czynnik intelektualny nie zdominowałyby imperatywu: żeby móc się dalej rozwijać i nie bać się napisania każdej następnej nuty. (...)

E: Czy wyobrażasz sobie, że mógłbyś robić w życiu coś innego?

W: To jest dobre pytanie. Myślę, że nie (...); nie sądzę, żebym mógł robić coś innego w życiu – nie uważam bycia kompozytorem za zawód. (...) Oczywiście, że chciałbym zarabiać pieniądze i to nawet duże pieniądze – żeby móc przyzwoicie żyć, jak każdy z nas. Ale to nie jest dla mnie priorytet, nie dla tego piszę nuty. Dla mnie to jest bardziej postawa duchowa niż zawód. Nie zamierzam nigdy przejść na emeryturę.

E: No dobrze, ale gdyby się zdarzyło tak, że będziesz kompozytorem i będziesz bardzo, bardzo, bardzo biedny – to nie zmienisz decyzji? Zastanawiałeś się nad tym?

W: A czy w tej chwili właśnie tak nie jest? Jestem młodym i mało znanym muzykiem, któremu się nie przelewa. Zastanawiałem się i nie zmienię decyzji. Gdybym miał inne cele w życiu, np. chciał zarabiać szybko duże pieniądze, móc pozwolić sobie na wiele rzeczy, jak samochód, dom, to wybrałbym inne studia: ekonomiczne czy informatyczne. Ale nie żałuję. Nie zależy mi tak bardzo na rzeczach materialnych.
(...)
Właściwie pytasz o to, czy mam świadomość ceny, jaką mogę za to zapłacić. Owszem, mam świadomość tej ceny i jestem w stanie ją ponieść. (...)Nie wyobrażam sobie, żebym miał robić coś innego. Obojętnie, jakie będą okoliczności zewnętrzne. Wagemans powiedział mi kiedyś, że powinienem sobie wybrać kompozytora z przeszłości, który będzie moim aniołem stróżem.
(...)
Nie mam może jednego, ale głównym aniołem stróżem jest Schubert. Ale też Beethoven. Chodzi o tę bezkompromisowość, o to, że ich potrzeba pisania muzyki przeważała nad poczuciem życiowego dyskomfortu i niedostatku, ze pisali muzykę nie po to, żeby wygodnie żyć. (...)

J: Ale w tych dwóch przypadkach bezkompromisowość dziwnie łączyła się z samotnością. (...) Jak widzisz kwestię pogodzenia wyboru tej drogi z rodziną, czy myślisz w ogóle o tym? To bardzo poważne pytanie...

(...)

W: Powiem tak: samotność to cena, jaką być może przyjdzie mi zapłacić. Mam świadomość, że może nie uda mi się nigdy założyć rodziny, ale jestem w stanie się z tym pogodzić. Jestem w stanie z tym żyć, bo mimo wszystko muzyka jest dla mnie ważniejsza. Naprawdę dlatego to robię, nie widzę innej możliwości. To nie jest tylko takie pisanie między śniadaniem, obiadem, odprowadzeniem dziecka do przedszkola i powrotem żony. To jest coś ważniejszego.
(...)

E: Jaka jest Twoja świadomość bycia twórcą?

W: To bardzo szumne pytanie. Myślę, że istotą bycia kompozytorem jest to, że wyobraźnia muzyczna ciągle pracuje, niezależnie od pory roku czy miejsca. Zamiar napisania utworu czasami jest dyktowany zewnętrznymi czynnikami, tzn. chciałbym napisać na taki skład, tyle a tyle minut, a potem przychodzą pomysły na formę, przychodzi wyobrażenie pomysłów kluczowych. Jest to pewnego rodzaju iluminacja. Pawłowi Szymańskiemu również bardzo trudno było wyrazić na Wigrach, jak to jest z tą inspiracją, natchnieniem. To jest jakaś taka – ja wiem? – platońska idea, z którą mam szczęście obcować. A ona cały czas się konkretyzuje, dojrzewa i przychodzi moment zapisania jej, kiedy trzeba użyć narzędzi, aby to ściągnąć na papier. Podobnie jak Pawłowi Szymańskiemu, mnie również nie wszystkie szczegóły przychodzą do głowy od razu. Niektóre wymagają właśnie warsztatu, to znaczy pewnych narzędzi, bo niekiedy pomysły są niezbyt wyraziste i w szczegółach dopracowuję je już na papierze.
(...)

J: Nie wiem, czy mogę sobie pozwolić na takie pytanie kuchenne bardzo, ale mówiłeś o szukaniu akordów, więc skoro jesteś tak wrażliwy na kwestie harmoniki i skoro siedzisz jednak przy pianinie...

W: ...rozstrojonym... (śmiech)

J: No właśnie, o to się pytam, o strój: czy ograniczasz się do systemu równomiernie temperowanego, myślałeś kiedyś o jakimś rozszerzeniu go, które mogłoby być odkryciem nowych lądów, o wyjściu poza te 12 dźwięków – czy nie ciągnie Cię w takie obszary?

W: Powiem tak: sztuka pozostaje w granicach fizjologii i psychologii słyszenia. Dlaczego bym nie chciał pisać muzyki ćwierćtonowej? Mam doświadczenia ze studiów, z zajęć z kształcenia słuchu u pani Magdaleny Długosz w studiu komputerowym, kiedy zajmowaliśmy się podziałem półtonu na centy i próbami słyszenia tych mikrointerwałów i to jest bardzo wyczerpujące dla ucha, ocenianie tych odległości.

E: Jakżeż ekspresyjne przy tym...

W: Możliwe, ale ja po tych zajęciach, nie wiedziałem już, który z dźwięków jest punktem odniesienia, a który tylko rozstrojeniem.
(...)
I to mnie zraziło. Nie jestem przeciwny wypełnianiu pola brzmieniowego, ale generalnie nie fetyszyzuję gadżetów, którymi się posługuję.

E: Ale to się wcale nie kłóci. To nie musi być gadżet.

W: No oczywiście, że to jest gadżet! Każdy dźwięk jest gadżetem, narzędziem.

E: W ten sposób doszlibyśmy do absurdu!

W: Dlaczego?

J: Bo każdy element może być gadżetem – ale nie musi. Przecież jeśli masz osobowość, która zwycięża u Ciebie technikę – o czym cały czas mówisz – to tak samo mógłbyś to zrobić na gruncie przestrzeni ćwierćtonowej...

W: Nie sądzę, żeby to było możliwe w przestrzeni ćwierćtonowej!

J: Dlaczego akurat tam nie? A w systemie temperowanym świetnie się sprawdzasz, przekazujesz wszystkie najsubtelniejsze idee?
W: Ja wiem, to jest jak z zapisem muzycznym: można by wprowadzać więcej linii albo jakąś nową formę układu graficznego nut : czemu by nie pisać i czytać ich z góry na dół a nie poziomo, od lewej do prawej? Pewne rzeczy są tak głęboko zakorzenione w tradycji, że jaki to miałoby sens? Zmiana, gdyby się było wołającym na pustyni? Nie wierzę w to, sztuka zawsze istnieje w jakimś kontekście, nie jest to działalność na pustyni.
(...)

Na razie nie widzę mikrotonowości jako alternatywy dla systemu równomiernej temperacji dźwięku i podziału oktawy na 12 półtonów. Oczywiście, że sięgam po ćwierćtony, po rozpisywane glissanda czy ćwierćtonowe wychylenia melodyczne. Ale ciekaw jestem czy rozmawialiście na ten temat z muzykami grającymi utwory z ćwierćtonami? Polecam wam. Czym innym są dla mnie multifony na instrumentach dętych: to zjawisko niesie ze sobą bardzo duży ładunek ekspresji, i w takim kontekście wykorzystuję ten środek. Natomiast mikrotonowość dla mikrotonowości nie ma dla mnie smaku, nie widzę jej sensu; może spektralistom udało się to rozwiązać w sposób bardzo wartościowy.

E: W takim razie pytanie o Twój stosunek do elektroniki i Twoje z nią związki. Czy widzisz w niej potencjał który mógłbyś wykorzystać w Twojej muzyce?

W: Dwie odpowiedzi: po pierwsze to nie jest mój świat, a po drugie: widzę potencjał i myślę, że inni ludzie mogą zrobić dużo dobrego, że przed muzyką elektroniczną jest wielka przyszłość. Ale sam nie chcę się tym zajmować. W czasie studiów oczywiście próbowałem, ale wyniki nie były dla mnie satysfakcjonujące i stwierdziłem, że po prostu nie.
Tradycyjne, akustyczne instrumenty – to jest mój świat, w tym się odnajduję, to jest zgodne z moim temperamentem. Przypomniało mi się w tym miejscu, co powiedział Paweł Szymański na spotkaniu w Wigrach: we mnie, jak i w nim, jest pewna nieufność wobec maszyn. Bo co się stanie, jak wyłączą prąd? Nie będę pisał muzyki? Nieprawda, jeśli będę miał świeczkę i kawałek papieru nutowego, to będę pisał.
(...)
Wierzę w potrzebę nowości, w prymat nowych środków, ale tylko pod warunkiem, że są one nasycone treścią, że to nie jest nowość dla samej nowości. To nie znaczy, że nie jestem zwolennikiem przekraczania granic stroju równomiernie temperowanego, bo i tak w praktyce muzycznej się je przekracza, w moich utworach także się to dzieje, robię to, kiedy mam taką potrzebę. Tak więc rzeczywistość i praktyka jest dużo bardziej złożona od tego, co ja mógłbym tu powiedzieć na jej temat. Stawiam się w sytuacji słuchacza: jakie to ma znaczenie, że kompozytor użył ćwierćtonów albo nie? Czy do tego sprowadza się wartość muzyki? W efekcie zawsze jest albo dobry utwór, albo zły; taki, który mimo użycia ćwierćtonów jest nudny, albo interesujący, mimo że kompozytor w ogóle ich nie zastosował. Ostatecznie dla mnie tylko to jest ważne, aby utwór był dobry. Środki – czy będzie to utwór mikrotonowy czy elektroniczny czy na głosy i akustyczne instrumenty – nie mają znaczenia...
Dla mnie to są tylko gadżety. Muzykę można zrobić w bardzo różny sposób, a tak czy owak ona może być zła albo bardzo dobra, wszystko zależy od splotu różnych czynników: przede wszystkim talentu kompozytora.
(...)

Warszawa, Café Iluzjon, sierpień 2004.
Pełna wersja wywiadu znajduje się na naszej stronie internetowej www.glissando.

Wojciech Ziemowit Zych (1976)

Ukończył studia w klasie kompozycji Marka Stachowskiego w Akademii Muzycznej w Krakowie (2001). Studia podyplomowe odbył w Konserwatorium w Rotterdamie u Petera-Jana Wagemansa i Klaasa de Vriesa. Laureat wielu konkursów kompozytorskich (m.in. Konkursu Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda – 1997, Konkursu Młodych Kompozytorów im. Andrzeja Panufnika – 2000) i stypendiów twórczych (m.in. Ministra Kultury i Sztuki RP, NUFFIC: Holenderskiej Organizacji do Spraw Współpracy Wyższej Edukacji, Miasta Krakowa, Marszałka Województwa Podlaskiego). W 2000 r. zadebiutował na festiwalu „Warszawska Jesień" utworem *SOLILOKWIUM I – Umysł wrzący*. Od 2002 roku pracuje jako asystent w krakowskiej Akademii Muzycznej.

Kompozytor-intelektualista w każdym calu. Jego dzieła są trudne, wypełnione treścią w stopniu najwyższym. W żadnym utworze nie kokietuje, nie stara się odbiorcy przypodobać. Woli raczej zaskakiwać i zwodzić, niż mrugać okiem i głaskać. Gdy już jednak słuchacz przebije się przez głęboką warstwę skondensowanego materiału muzycznego, odkryje nieznane dotąd światy. Wzniesie się na wyżyny intelektualnego poznania, zostanie wchłonięty przez materię tak gęstą, iż niemal wwiercającą się w umysł. Tak jak w tajemniczym, pełnym ciemnych emocji *SOLILOKWIUM II – Pejzażu myśli zamarzłych*, rozbieganym, acz bynajmniej nie chaotycznym utworze *Mille coqs blessés à mort* lub w dojrzałej już *I Symfonii*.

Swój rodowód estetyczny chce wywodzić od Ludwika van Beethovena, tytanicznie zmagającego się z muzyczną materią. Imponuje mu abstrakcyjnie perfekcyjny Jan Sebastian Bach, esencjalny w środkach i wyrazie Anton Webern, nieukładający się ze słuchaczem György Kurtág oraz inteligentnie grający konwencjami Alfred Schnittke. W postawie wobec sztuki bezkompromisowy i odpowiedzialny; wyalienowany z rzeczywistości. Kiedyś napisze ARCYdzieło.

Daniel Cichy

Ważniejsze kompozycje: *SOLILOKWIUM I – Umysł wrzący* na zespół kameralny (1999), *SOLILOKWIUM II – Pejzaż myśli zamarzłych* na klarnet basowy i 20 instrumentów smyczkowych (1999), *Mille coqs blessés à mort* na duży zespół kameralny (2000), *Koncert na saksofon altowy i orkiestrę kameralną* (2001, rew. 2003), *I Symfonia* (2001-2002), *Toccata holenderska* na dwa klarnety basowe i dwa fortepiany (2002), *Ballada I* na klarnet basowy, wiolonczelę i harfę (2002), *Meandry – Warstwy – Mechanizmy* na duży zespół kameralny (2002-2003), *Koncert na klarnet basowy i orkiestrę* (2003), *Ballada II* na skrzypce, klarnet basowy i marimbę (2003), *Hommage à Tadeusz Kantor* na orkiestrę (2003), *Enfant terrible* na zespół kameralny (2003-2004), *Przyjaciele Kaspara Hausera* na zespół kameralny (2004), *II Symfonia* (2004), *P. S.* na klawesyn solo (2005) *Nieuspokojenie* na klarnet basowy solo (2005).

Agata Zubel

E: Na rozgrzewkę opowiedz o Twoich pierwszych kontaktach z muzyką. Najstarsze wspomnienia...

A: Są dość nietypowe. W przedszkolu wszystkie dzieci chciały, żeby ich mamy przychodziły po nie wcześniej, natomiast ja zawsze błagałam Mamę, żeby przychodziła po mnie jak najpóźniej, bo stało tam pianino. Pani nie pozwalała dzieciom na nim grać i dopiero gdy już prawie wszystkie poszły do domu, można było ewentualnie tego pianina dotknąć. W domu nie było nigdy tradycji muzycznych. Do szkoły muzycznej wysłała mnie również Mama, bo nie mogła patrzeć jak siedzę na podwórku i dłubię patykiem w ziemi – powód był więc prosty...(śmieje się). I tak się zaczęło... bardzo mnie to wciągnęło!

J: Czy kojarzysz moment, w którym rozpoznałaś zjawisko zwane muzyką współczesną? Czy to przejście nastąpiło płynnie?

A: Pamiętam jedną koleżeńską rozmowę (zresztą, jak się później okazało, z przyszłym mężem) jeszcze w szkole podstawowej. Mieliśmy po 10, 11 lat. Michał powiedział: „Wiesz, Ty byś mogła zostać kompozytorką". A ja mu odpowiedziałam: „To niemożliwe, bo nie ma kobiet kompozytorek. Jest Grażyna Bacewicz (chodziliśmy do szkoły jej imienia) i pani Pstrokońska, i to już wszystkie!" Punktem przełomowym było ogłoszenie konkursu kompozytorskiego dla uczniów – wtedy nauczyciele bardzo mnie namawiali, żebym coś napisała. Oczywiście nie czułam się na siłach. Napisałam jednak utwór i dostał on pierwszą nagrodę, a drugiej i trzeciej nie przyznano. Był to więc wielki sukces! Wtedy pomyślałam, że może warto poświęcić temu więcej uwagi. (...) Kolejnym ważnym momentem było zwycięstwo na konkursie im. A.Panufnika, jeszcze na początku studiów, które stało się dla mnie potwierdzeniem tego, że idę dobrą drogą. Nagrodą było również wydanie utworu w PWM-ie, i od czego zaczęta się moja współpraca z wydawnictwem. Zdaję sobie sprawę, że to nie jest normalne, iż w czasie studiów wydaje się kilka utworów.
(...)

E: Na konkursie Panufnika zdystansowałaś wielu mężczyzn, czy to Cię nie zmotywowało? Okazało się, że nie jest tak, że kobieta stoi pół metra za mężczyzną.

A: Nigdy nie miałam tego typu problemów, wręcz przeciwnie. Kobieta ma wiele zalet, których mężczyźni nie posiadają...

J: Tak...?

A: ... kobieta jest piękna, kobietę się adoruje, choć być może to są rzeczy, które mają większe znaczenię w dziedzinie wykonawstwa, niż kompozycji.

E: Chciałabym jednak wrócić do pytania Janka. Jak wyglądało to pierwsze spotkanie z muzyką współczesną? Podobała Ci się? Jak ją postrzegałaś?

A: Nigdy nie była dla mnie czymś dziwnym, bo i w szkole podstawowej i w średniej grałam na perkusji. A literatura na

perkusję to w zasadzie tylko muzyka współczesna. Więc współczesne brzmienie, harmonika czy melodyka od początku ze mną były, bez żadnego przeskoku, oswajania się. To było naturalne.

E: A później, kiedy już lepiej poznałaś muzykę nowszą i zobaczyłaś, że są różne utwory, wiele kierunków, to co Cię szczególnie interesowało, inspirowało? Co było Ci bliskie?

A: Staram się nie przywiązywać do konkretnych rozwiązań czy zjawisk. Dążę do tego, żeby moja twórczość (to bardzo górnolotnie powiedziane!) była w ciągłym rozwoju. Trudno mi przewidzieć, czym mnie jeszcze własna fantazja zaskoczy. Nie chcę się odżegnywać od tego, co w danej chwili wydaje mi się mniej interesujące czy przydatne. (...)

E: Czyli utwory są dokumentem danego czasu...

A: Tak. Nie jestem typem powielacza, a raczej poszukiwacza. Idę dalej...
(...)

E: A może wiesz, czego byś nie zrobiła?

A: Jeszcze chyba nie potrafię na to odpowiedzieć. Może jestem zbyt ciekawa wszystkiego. A poza tym bardzo nie lubię mówić o swoich utworach. (...) Pytałaś o to, czego bym nie zrobiła... W tym roku zostałam zaproszona do udziału w koncercie muzyki improwizowanej w Darmstadcie. Nigdy bym nie przypuszczała, że mogę w czymś takim wziąć udział. Wróciłam i czuję, że powstało tam coś wspaniałego, że to była fenomenalna praca. Dlatego nie lubię mówić, że czegoś bym nie zrobiła.
(...)

E: Gra na perkusji wywarła również duży wpływ na to, jak komponujesz. Potem pojawiło się śpiewanie. Jak to wpływa na Twoją muzykę?

A: Moje doświadczenie podpowiada mi, że każdy kompozytor powinien być wykonawcą i każdy wykonawca powinien być kompozytorem, gdyż znajomość aspektów wykonawczych uczy kompozytora niesamowitej praktyczności, pisze przecież muzykę, która będzie wykonywana przez żywego wykonawcę. Wierzę w ludzką kreatywność i bardzo cenię dobrych muzyków. Poza tym gdy wykonawca ma jakieś pojecie o warsztacie kompozytorskim – bardzo poszerza to jego możliwości interpretacyjne. To dotyczy oczywiście muzyki współczesnej, ale również dawnej, czyli tej sprzed... pięćdziesięciu lat (śmieje się).

J: Istnieje opinia, że głos ludzki nadaje się przede wszystkim do śpiewania pięknych melodii; pamiętam, że jak puściłem mojemu Tacie Parlando, był całkiem nieźle wystraszony. Ty robisz wszystko na przekór, wykorzystujesz ten głos zupełnie inaczej...

A: Bynajmniej, staram się tylko szukać barwy i nie szkoda mi na to mojego głosu, poza tym wynika to również z potrzeb dramaturgicznych. Ale poszukiwania te nie są bezcelowe. Interesuje mnie konstrukcja czysto muzyczna, dramaturgicznie rozegrana w czasie.
(...)

E: A mogłabyś napisać utwór w systemie dur-moll?

A: Z tym chyba byłoby najtrudniej, ale to z tego powodu. Byłam zawsze perkusistką i myślenie sonorystyczne było mi najbliższe, w kompletnym oderwaniu od harmonii – bo tam harmonii jest przecież najmniej. W przeciwieństwie do młodych ludzi kształconych na fortepianie i innych instrumentach z natury harmonicznych, ja mam nawet problem z odróżnieniem... trójdźwięku durowego od molowego! (śmieje się). Strasznie ciężko mi się słucha utworów tonalnych, bo myślenie funkcyjne jest mi obce także z tego powodu, że nie odczuwam tak bardzo klasycznych ciążeń harmonicznych. U siebie realizuję je zupełnie inaczej, nie na zasadzie takiej, że dominanta rozwiązuje się na tonikę i że ja mam to czuć: to całe napięcie... i rozwiązanie.
(...)

J: Bardzo dużo mówisz o dramaturgii i teraz zaczynam rozumieć, jak ważnym wydarzeniem musiał być dla Ciebie ten koncert muzyki improwizowanej w Darmstadcie. Bo przecież improwizacja bywa zaprzeczeniem porządku, rozpełza się, można powiedzieć, trudno zorganizować czas.

A: To było niesamowite doświadczenie. Przez dziesięć dni miałam okazję współpracować z piętnastoma wybitnymi instrumentalistami – muzykami klasycznymi, jazzowymi. Niesamowity potencjał, a jednocześnie spotkanie wielkich indywidualności. Na początku było to nawet przerażające, nie wiedzieliśmy, co z tym można zrobić. Prawie Big Brother: zostawiono nas na dziesięć dni, po upływie których mieliśmy wyjść na scenę i zagrać dwugodzinny koncert. Wszyscy razem musieliśmy osiągnąć kompromis i potem go zaprezentować. Muzycy jazzowi od razu proponowali, żebyśmy zaczęli po prostu grać, a z kolei ci o proweniencji akademickiej pytali: „Ale co grać? Jak? Jaką formę chcemy zbudować?". Takie były początki...
(...)

J: Co czujesz po otrzymaniu tak prestiżowego wyróżnienia jak Paszport „Polityki"? Jakie masz wobec tego plany na przyszłość, do jakich krajów wyjedziesz z paszportem?

A: To ogromnie cenna nagroda, bo z jednej strony wynikająca z obserwacji mojej dotychczasowej działalności artystycznej, a jednocześnie to kredyt zaufania na przyszłość. W najbliższym czasie chcielibyśmy (z Cezarym Duchnowskim) nagrać płytę oraz poszerzyć repertuar o utwory zamawiane specjalnie dla naszego duetu ElettroVoce.

E: Ja od początku mam ochotę zapytać Cię o orkiestrę. Wyobrażam sobie, że gdybym była kompozytorką, to orkiestra byłaby czymś, co by mnie bardzo pobudzało, podniecało... Co byś zrobiła, gdybyś dostała zamówienie na duży utwór orkiestrowy?

A: Nie sądzę, żebym się bardziej zaangażowała w utwór na orkiestrę niż na przykład na skrzypce solo. Wszystko ma swój ciężar gatunkowy, czasami napisanie na skrzypce solo jest dużo trudniejsze. W utworach na duże składy bardzo pociąga mnie przestrzenność, czyli czynnik topograficzny. Możliwość wykorzystania dużej grupy ludzi byłaby dla mnie bardzo cenna i to mnie bawi. Napisałam utwór na zespół perkusyjny dla pięciu wykonawców, z których każdy miał ogromny zestaw i, siłą rzeczy, zajmowali całą scenę. W moim utworze orkiestrowym inaczej usadziłam grupę instrumentów dętych. Natomiast napisane przeze mnie ostatnio *Concerto Grosso* na skrzypce barokowe, flety proste, klawesyn i dwa chóry też polega na tym, że dwa chóry – łącznie 16 osób – są ustawione w jednym rzędzie, w samym środku basy, potem tenory aż do sopranów na obrzeżach.

J: Ale jednak rozgrywa się to na tradycyjnie pojętej scenie, nie ma publiczności wokół?

A: Nie pisałam takich utworów, ale podobają mi się tego typu rozwiązania i stosuję je w swoich recitalach wokalnych.
(...)

J: Nie bierzesz pod uwagę możliwości, aby tę kontrolę w swoich utworach rozluźnić? Pytam się o jakieś formy aleatoryzmu.

A: Bardzo lubię aleatoryzm, bo -jak już wspomniałam- wierzę w wykonawcę, bo może dodać od siebie rzeczy, których nie byłam w stanie przewidzieć. Natomiast staram się aleatoryzm

kontrolować.

J: Jak wszyscy w Polsce...

A: Ja daję ten czas wykonawcy. Ja o tym decyduję.

J: Ciągle mówisz o tym, że każdy utwór jest inny, że wynika z innych inspiracji, więc mam pytanie, gdzie jest Agata Zubel? Nie chcesz stworzyć swojego stylu, języka muzycznego?

A: W tym, czego szukam, jest Agata Zubel. Nie staram się na siłę w czymś zakotwiczyć. Jeżeli ktoś po wysłuchaniu dziesięciu moich utworów jest w stanie stwierdzić, że one mają jakieś cechy wspólne, to dobrze. Jeżeli nie, to nie mogę nic na to poradzić. To są moje utwory i do wszystkich się przyznaję.

J: Nie szukasz teraz swojego języka muzycznego, który byś rozwijała? Wielu kompozytorów XX-wiecznych budowało swój język muzyczny – Lutosławski, Messiaen – dokładali kolejne cegiełki, to Cię nie pociąga?

A: Coś takiego we mnie jest. W jakimś utworze coś sobie buduję, potem nie odrzucam, tylko się od tego odbijam. To są właśnie moje cegiełki.
(...)

J: A słynne wrocławskie studio komputerowe? Jak wpłynął na Ciebie kontakt z elektroniką? Czym ona jest dla Ciebie i jakie możliwości w niej widzisz?

A: W mojej twórczości elektronika nie zajmuje aż tak ważnego miejsca; jest dla mnie istotna, przede wszystkim jako źródło nowych pomysłów barwowych. Często w utworach szukam tych barw gdzieś indziej, nie w elektronice. Faktem jest, że to nasze legendarne (śmieje się) studio kompozycji komputerowej we Wrocławiu jest coraz silniejszym ośrodkiem. Jest grupa kompozytorów, którzy w jakiś sposób wyróżniają się w środowisku. Na pewno ważną postacią jest Czarek Duchnowski.
Wszyscy przeszliśmy przez to studio jako kompozytorzy. Ja działam w nim w dużej mierze jako wykonawca. Jesteście już kolejnymi osobami, które mówią w taki sposób o tym studiu. Być może funkcjonuje ono tak dobrze dlatego, że wszyscy się przyjaźnimy, większość z nas wykłada we wrocławskiej Akademii. To, że na uczelni jest młoda kadra, jest zasługą naszych władz.

J: Myślałaś kiedyś o użyciu live electronics*?*

A: W studiu pracujemy głównie nad tym. Warstwa elektroniczna jest w taki sposób ukształtowana, że wykonawca partii komputera jest cały czas w kontakcie z żywym wykonawcą. To duża szansa dla elektroniki, która jest w ten sposób personifikowana, może ożyć.
(...)

E: Wyobraź sobie taką sytuację, że jesteś w telewizji, nagrywają Cię i masz wygłosić swoje credo. *Agata Zubel, uznana kompozytorka, nie może się skrzywić na wizji, nie może odmówić i musi coś powiedzieć o tym, dlaczego muzyka współczesna jest ważna.*

A: Wtedy wolałabym coś zaśpiewać...

E: Czyli jednak byś odmówiła...

A: Chętniej posługiwałabym się językiem muzycznym, nie twierdzę, że słowo jest gorsze, ale nie jestem w stanie utożsamić się z tym środkiem przekazu. Co do muzyki współczesnej, to uważam, że mitem jest przekonanie o tym, że jest straszna. W historii muzyki zwykle było tak, że skupiano się na twórczości żyjących kompozytorów, nie wracano do przeszłości, teraz jest inaczej, co wcale nie jest naturalne. Prezentuje się głównie twórczość muzealną – Bacha, Mozarta, a my nie chodzimy przecież w perukach, tylko w dżinsach. Dziwi mnie, że uzurpujemy sobie zdolność rozumienia Haydna i tego co on naprawdę chciał wówczas wyrazić, a onieśmielają nas kompozytorzy żyjący, których można zobaczyć, z którym można porozmawiać, którzy znają dzisiejsze realia, piszą pod wpływem współczesnych nam przeżyć. Sądzę, że na poziomie komunikacji muzycznej bliższa jest nam muzyka dzisiejsza, niż divertimenti Mozarta. Bo chociaż wyobrażamy sobie tych panów z białymi loczkami, w podkolanówkach z kokardkami, to ich świat był zupełnie inny niż nasz.
Dlatego bardzo doceniam ludzi, którzy poważnie zajmują się muzyką dawną i widzę, jaki to jest ogrom pracy i poświęcenia. Poszukiwania w traktatach, dokumentach historycznych i dochodzenie, jak to było naprawdę. To gigantyczny wysiłek. Nie dziwię się, że zwykły słuchacz, który idzie do filharmonii posłuchać Mozarta bez tej perspektywy, nie będzie się potem interesował muzyką autentyczną, bo ta – jako trudniejsza – już tak do niego nie przemawia.

E: Ale jak Ci się udało wyzwolić z tego tradycyjnego myślenia, przeszłaś przecież tradycyjną edukację muzyczną.

A: Grałam etiudy na werblu, na kotłach, to jednak co innego. System dur-moll jest mi kompletnie obcy. Pamiętam, że kiedyś na egzaminie grałam sonatę Beethovena, która była dla mnie wielkim objawieniem. Strasznie mi się podobała, bo była taka sonorystyczna, a kiedy skończyłam, dowiedziałam się, że to było nieklasycznie wykonane. I do dziś stawiam sobie pytanie, czy ten Beethoven, który przetrwał do dzisiaj, musiał być wykonany bezwzględnie klasycznie, czy mógł być postrzegany współczesnymi oczami?

E: Co jest Ci bliższe? Muzyka historyczna czy to, co teraz powstaje?

A: To jest pytanie, które zadaję studentom, kiedy mnie pytają, dlaczego zainteresowała mnie muzyka współczesna. Pytam ich wtedy, co robią, kiedy mają piętnaście minut wolnego czasu. Czy zaczynają oglądać stare zdjęcia prababki, czy zadzwonią do koleżanki, żeby z nią porozmawiać. Muzykę dawną traktuję jako muzealną, ale nie pejoratywnie. Do muzeum też chodzi się z przyjemnością, tylko innego rodzaju.

J: A jeżeli okoliczności życiowe byłyby bardzo niesprzyjające, to z ilu rzeczy zrezygnowałabyś, żeby pisać? Do czego musiałoby Cię doprowadzić życie, żebyś przestała komponować?

A: To jest trudne pytanie. Nie wiem, czy bez pewnej akceptacji społecznej, bez tego, że moja muzyka trafia do kogoś, jest potrzebna, umiałabym nadal pisać.

E: Nie pisałabyś na przekór wszystkiemu i jeśli wszyscy by Cię krytykowali, to nie pisałabyś dalej, myśląc, że to oni się mylą?

A: To byłoby zbyt pyszne. Kiedy widzę, że nie wychodzi mi gotowanie i na przykład zrobię spaloną jajecznicę, to nie będę całemu światu udowadniać, że to jest najlepsza potrawa i że ja mam rację.
(...)

J: Kiedy przeglądam Twoje ostatnie dzieła wokalno-instrumentalne, mam wrażenie, że preferujesz jednak użycie bezładnych fonemów. Nie widzę powiązania tekstu z muzyką, jak to jeszcze miało miejsce w przypadku Piosenki o końcu świata.

A: To prawda, te utwory wyrażają coś niewerbalnego. W ostatnio pisanym *Concerto Grosso* specjalnie wybrałam poezję Białoszewskiego, żeby nie czuć się zanadto związana semantyką słów.

J: A jakie są jeszcze inne inspiracje pozamuzyczne? Czy to jest głównie poezja?

A: Czasami po prostu chcę o czymś powiedzieć, męczy mnie jakiś problem. Ostatnio napisałam utwór, którego inspiracją była kwestia władzy, zaś muzycznie splotło się to jakoś z intrygującą mnie ideą allegra sonatowego. Koncepcja dwóch tematów, które na początku niby nie za bardzo się ze sobą zgadzają, potem ścierają się, by w końcu wszystko się dobrze skończyło i by „żyły długo i szczęśliwie" – jest irytująca. Przecież w rzeczywistości przeważnie jest odwrotnie. Nawet jeśli na początku ludzie działają wspólnie, a potem się pokłócą, to trudno jest powrócić do wcześniejszego współdziałania. Konstrukcja allegra sonatowego jest w tym świetle nieprawdziwa, wręcz wypaczona, a osiągnięty kompromis – pozorny. Mówię to w nawiązaniu do *Concerto Grosso*. W tym utworze pojawił się element współzawodnictwa, przeciwstawiania grupy całemu tutti. Dopóki trwają razem, wszystko jest w porządku, ale kiedy grupa chce się oderwać od całości, pojawia się zgrzyt. I nie jest tak, jak w allegrze sonatowym, że ostatecznie wraca się do punktu wyjścia i nagle wszyscy są w C-dur.
(...)

J: Mnie interesują problemy warsztatowe: to, czy system równomiernie temperowany jest dla Ciebie ważny. Czy on jest dla Ciebie naturalny, czy może go przekraczasz i buntujesz się przeciwko niemu?

A: To jest bardzo ciekawe zagadnienie, pozostaje ono ciągle w sferze moich zainteresowań. Do systemu temperowanego nie jestem zbytnio przywiązana, nie jest więc dla mnie *przełamywaniem systemu* pisanie poza nim. To wynika chyba z moich korzeni perkusyjnych. Również jako wokalistka nie jestem przywiązana do tego systemu, bo nie mam klawiszy, mogę śpiewać jak chcę.

E: To jest bardzo współczesne myślenie, które cały czas nie jest popularne. Mnie to imponuje.

J: Chyba właśnie na tym powinno polegać myślenie kompozytorskie.

Wrocław, różne kafejki i knajpki, sierpień 2004 (jedno pytanie dodane w styczniu 2005).
Pełna wersja wywiadu znajduje się na naszej stronie www.glissando.pl

Agata Zubel (1978)

Kompozytorka, śpiewaczka i pedagog. Ukończyła wrocławską Akademię Muzyczną w klasie kompozycji Jana Wichrowskiego, obecnie wykładowca tej uczelni. Warsztat wokalny kształci pod okiem Danuty Paziuk-Zipser. Nauki pobierała ponadto w Conservatorium Hogeschool Enschede w Holandii oraz na wielu kursach. Jest laureatką konkursów kompozytorskich (m.in. Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski im. Andrzeja Panufnika – 1999, Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski im. Adama Didura – 2000, Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski im. Piotra I. Jurgensona – Moskwa 2003) oraz wokalnych (m.in. Międzynarodowy Konkurs Współczesnej Muzyki Kameralnej im. Krzysztofa Pendereckiego – 2002, Konkurs Muzyki XX i XXI wieku dla Młodych Wykonawców – 2003, Międzynarodowy Konkurs Interpretacji Muzyki Współczesnej dla Profesjonalnych Solistów – Szwajcaria 2003). Laureatka Paszportu „Polityki" w 2004 roku.

Agata Zubel w swych kompozycjach przejawia szczególne upodobanie do stosowania instrumentów perkusyjnych oraz głosu. W tych pierwszych kuszą ją szerokie możliwości kolorystyczne, ów sonorystyczny potencjał, który może wykorzystywać w konstruowaniu rozmaitych faktur (Lumière pour percussion solo, Re-Cycle). W głosie zaś fascynująca wydaje się jej nie tylko możliwość uzyskiwania różnorodnych brzmień, ale nade wszystko zawarte w nim emocje oraz sieć dźwiękowych i pozadźwiękowych skojarzeń (Parlando, Unisono I, II).

Zubel często bywa wykonawczynią swoich utworów. Jej sztuka interpretacji nowej muzyki budzi uznanie w kraju i za granicą. Bierze udział w wielu artystycznych projektach, występując m.in. na festiwalu „Warszawska Jesień", Musica Polonica Nova, Audio Art, Chanterelle Festival, Internationale Ferienkurse für Neue Musik w Darmstadcie. Dokonała licznych prawykonań i nagrań dzieł kompozytorów współczesnych.

Daniel Cichy

Ważniejsze kompozycje: Lumière pour percussion solo (1997), Nokturn na skrzypce solo (1997), Urodziny na chór mieszany a cappella (1998), Trzy miniatury na fortepian (1998), Piosenka o końcu świata na głos, recytatora i zespół instrumentalny (1998), Rozważania na chór mieszany a cappella (1999), Ragnatela na fagot i orkiestrę smyczkową (1999), Ballada na głos, perkusję i taśmę (1999), Ludia i Fu na gitarę solo (1999), Zdjęcia z albumu na marimbę i kwartet smyczkowy (2000), Parlando na głos i komputer (2000), Trivellazione a percussione na perkusję (2000), Re-Cycle dla pięciu perkusistów (2001), Lentille na orkiestrę smyczkową, głos i akordeon (2001), I Symfonia (2002), Nelumbo na cztery marimby (2003), Unisono I na głos, perkusję i komputer (2003), Unisono II na głos, akordeon i komputer (2003), Concerto Grosso na flety proste, skrzypce barokowe, klawesyn i dwa chóry (2004), Opowiadania na głos i fortepian preparowany (2004).

Sławomir Kupczak

J: Może to kwestia festiwalu Turning Sounds, ale Twoja twórczość kojarzy mi się przede wszystkim z elektroniką, z zaangażowaniem komputera samego lub w sprzężeniu z instrumentem. Wydaje mi się, że reprezentujesz pokolenie, dla którego komputer jest już naturalnym, być może pierwszym narzędziem. Kiedyś kompozytorzy zaczynali przy pianinie, potem nieśmiało rozpoczynali pracę w studio elektroakustycznym, traktując tę aparaturę jako coś nowego, obcego. Czy mam rację? Czy miejsce komputera i elektroniki w Twojej twórczości jest centralne? Jeżeli tak, to jak to wpływa na Twoją wyobraźnię, na Twój świat dźwiękowy?

S: Studia kompozytorskie rozpocząłem pod koniec 1998 roku, w 2001 roku napisałem pierwszy utwór elektroakustyczny. To było *Concertino* na skrzypce i taśmę... I wiecie co? Wcześniej byłem wielkim przeciwnikiem muzyki elektroakustycznej. Myślałem, że tworzenie takiej muzyki jest bardzo łatwe: tu uderzenie, tam ktoś kichnie, montujemy i gotowe. Dopiero kiedy wszedłem do studia i napisałem utwór, zdałem sobie sprawę z niesamowitych możliwości komputera i że nie jest to takie proste.
Komputer w pewnym sensie pomaga mi w rozwiązywaniu problemu pt. "12 dźwięków". Zdałem sobie sprawę, że aby dojść do satysfakcjonujących rozwiązań w pisaniu na instrumenty akustyczne powienienem zacząć od komputera: dzięki wielogodzinnej z nim pracy zaczynam inaczej pisać, inaczej myśleć.

J: Pojawia się zagadnienie rosnącego z roku na rok znaczenia wrocławskiego studia komputerowego. Tam jest grono ludzi, którzy rzeczywiście siedzą i coś robią cały czas...

S: To prawda. To jest w ogóle niesamowite miejsce. To mój drugi dom. Ja często więcej czasu spędzam w studiu niż w domu...

E: A na czym polega ta niesamowitość? Że pracujesz, że są możliwości?

S: Po pierwsze, są tam naprawdę kompetentni ludzie. Przede wszystkim osoba, dzięki której to wszystko powstało – prof. Stanisław Krupowicz, Czarek Duchnowski, Marcin Bortnowski, ale oczywiście także prof. Jan Wichrowski i prof. Grażyna Pstrokońska-Nawratil, bez których pomocy i zaangażowania to studio nie funkcjonowałoby tak sprawnie.
To są takie osoby, które stymulują do działania, ale przede wszystkim uczą wspaniale warsztatu. Poza tym my młodzi nawzajem bardzo się wspieramy w swoich artystycznych działaniach. Między nami jest tzw. zdrowa konkurencja. Jednym słowem praca w Studio Kompozycji Komputerowej jest dla mnie bardzo rozwijająca i chyba tam nauczyłem się i uczę się najwięcej.

J: Czyli jest w gronie młodych ludzi jakieś ożywienie, jeśli chodzi o muzykę współczesną?

S: Tak. Od kiedy pamiętam. Spotykamy się, rozmawiamy o muzyce, wymieniamy się płytami a także – jeśli chodzi o kompozytorów – doświadczeniami po napisanym utworze. Ja nigdy nie miałem problemów np. z zebranie dużego zespołu instrumentalnego. To były zawsze takie koleżeńskie układy. Ja pytałem: „Kochani, zagracie?" Oni: „Czemu nie?"... I się spotykaliśmy, ja na nich krzyczałem, oni się uśmiechali, krzyczeli na mnie... I fajne koncerty wychodziły.

J: Wspomniałeś o powrocie do dwunastu dźwięków. Czy komputer nie umożliwił w żaden sposób wyjścia poza tę przestrzeń?

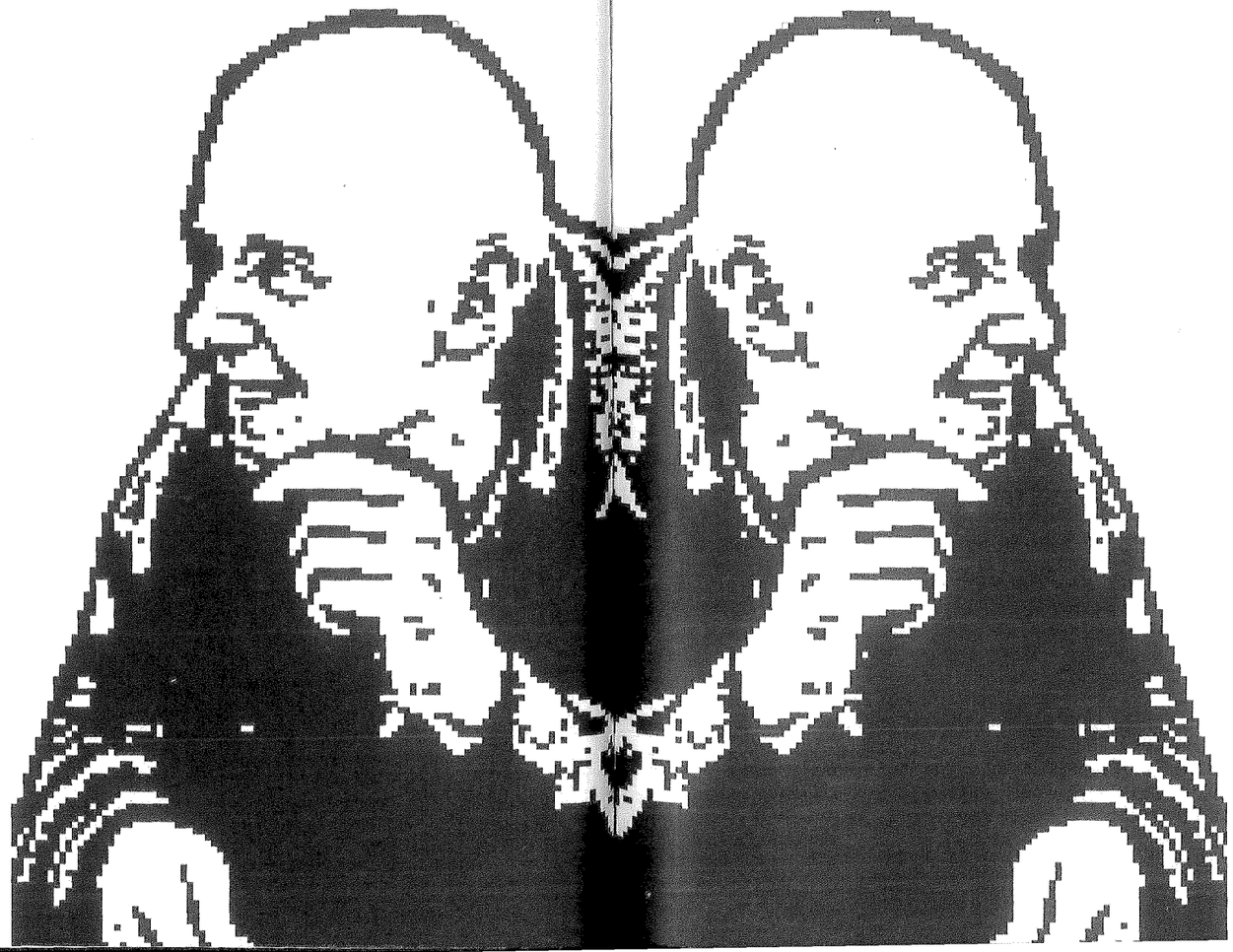
S: Oczywiście, że tak. Jednak, gdy siadam przed czystą kartką papieru, czuję na plecach bagaż kilku stuleci. Nie mogę się od tego całkowicie uwolnić. Wiem, do czego Wy dążycie... Zaraz będzie spektralizm...

Anonimowy chór z szafy: Nie, nie, nie. Wcale nie!

S: Nie da się chyba komponować zupełnie nowych, oderwanych od tradycji utworów czy uprawiać sztuki. Dla mnie problem jest po prostu nierozwiązany. Za krótko nad nim pracuję, żeby mówić o dojściu do konkretnych wniosków.

J: Czym różni się dramaturgia, którą możesz stworzyć za pomocą komputera od tej, którą możesz uzyskać pisząc na zwykły instrument?

S: Dla mnie dramaturgia, którą tworzę za pomocą komputera jest dramaturgią intensywniejszą... to znaczy, jestem chyba w stanie precyzyjniej się wypowiadać artystycznie. Nie znaczy to jednak, że będę pisał tylko utwory elektroakustyczne. Staram się zachować jakąś równowagę pomiędzy komponowaniem na zwykłe instrumenty a tym podłączonymi do prądu.
To jest także kwestia poznania samego siebie. Trzeba siebie wyczuć, wszystkiego spróbować. Chodzi mi oto, że w trakcie studiów



sprawdzałem na ile mnie stać, myśląc: aha, teraz napiszę w stylu barokowym, innym razem w romantycznym, później nawiążę do innych stylów czy technik i cały czas zadawałem sobie pytanie: czy ja potrafię? Teraz jestem na etapie „próbowania" komputera.

E: Czy jest jakiś nadrzędny cel tych wszystkich poszukiwań? Czy to, żeby muzyka, którą piszesz, nie była letnia, żeby była konkretna?

S: Ja chcę, żeby ta muzyka była piękna. Chyba o to chodzi w sztuce...

E: A jak rozumiesz piękno?

S: 200, 300 lat temu, piękno było czymś oczywistym, a teraz... To jest problem filozoficzny, estetyczny, trudno mi o tym mówić. Chciałbym, żeby muzyka, którą tworzę była piękna, wzruszająca. Ale to nie znaczy, że ma być przez to prosta czy banalna. Muzyka może być przecież bardzo złożona, skomplikowana, ale moim celem jest poruszyć słuchacza....

E: My Cię jednak przyciśniemy do ściany, żebyś powiedział, co rozumiesz pod pojęciem piękna. Odpowiedź nie ma być filozoficzna, tylko Twoja własna, osobista.

S: „Odpowiedzi" zawsze będą subiektywne, ponieważ treści, jakie sztuka niesie również są subiektywne. One stanowią wytwór ludzkiej fantazji, wyobraźni, i dzięki temu sztuka jest nośnikiem indywidualnego rozumienia piękna.
Fajka, którą trzymam, dla mnie jest piękna. Ona jest doskonała pod względem budowy, zrobiona z dobrego materiału....

E: Bo dobrze się w niej pali...

S: Owszem...

J: Gdyby do niczego nie służyła, to byłaby piękna?

S : Tak, byłaby piękna. Sądzę, że utwór, który w moim mniemaniu jest piękny, to taki, który zastanawia i porusza. Ale w tym celu musi być świetnie skomponowany. Ja chcę pisać takie utwory.

E: To jest dążenie...

S: Dążenie do stworzenia czegoś naprawdę istotnego, zastanawiającego i ważnego.

E: Mówiłeś o doskonałej konstrukcji. Ale czy sama doskonała konstrukcja wystarcza ?

S: Sama konstrukcja absolutnie nie wystarcza. Co z tego, że utwór jest napisany świetnie warsztatowo, jeśli nie ma tego „czegoś". Chodzi oto, żeby właśnie przez tę doskonałość formalną ukazać piękno..... Nie wiem, jak jeszcze precyzyjniej mam o tym mówić. Czujecie bluesa?

Anonimowy chór z szafy: Tak, tak, tak!

E: Powiedz jeszcze, jaka jest Twoja osobista metoda zmagania się z materią dźwiękową, czy poszukiwania, dążenia do tego celu?

S: Wbrew pozorom pisanie na komputer i na instrumenty akustyczne nie różni się niczym zasadniczo. Dla mnie najważniejszy jest, w skrócie mówiąc, wybór początkowego materiału dźwiękowego, struktury. Jeśli widzę, że wstępne założenia prekompozycyjne są na tyle nośne, czyli, że mogę je rozwinąć np. w 15 minutowy utwór – to zaczynam pisać. Oczywiście zanim zacznę stawiać nuty, długo noszę się z pomysłami, taki czas inkubacji jest konieczny.

E: Czy po tych paru latach komponowania, poszukiwań znalazłeś już jakieś rozwiązania konkretne, czysto techniczne, które działają? Takie o których wiesz, że są Twoje i że to jest coś, co będzie podstawą Twojej muzyki w przyszłości?

S: Tak. Te rozwiązania szczególnie są widoczne w cyklu moich *Anafor.* Kiedy przystępuję do pisania kolejnej Anafory wszystkie doświadczenia z wcześniejszych utworów – dobre i złe –wykorzystuję właśnie w nich. One są sumą moich doświadczeń kompozytorskich. Często między powstawaniem kolejnych Anafor piszę kilka utworów, które są pewnego rodzaju rozgrzewką.Mój prof. od kompozycji Jan Wichrowski stwierdził charakteryzując moje utwory, że ich cechą szczególną jest zmienność w niezmienności. Jednak na pierwszy plan rzuca się na przede wszystkim powtarzalność.
A tak w ogóle mam wrażenie, że wszystko naokoło się powtarza: tramwaje jeżdżą z pewna regularnością, człowiek ma cykl regularny... Jednym słowem, powtarzalność wpisana jest w ten świat. To może truizmy, o czym mówię, ale często o tym myślę. Dlatego nie lubię utworów, w których nieustannie coś się zmienia, i w których antycypacja czy retrospekcja jest znikoma.

E. *Czy bliskie jest Ci pojęcie gestu muzycznego? Czy masz ulubione zwroty, skoki, kroki, barwy – cokolwiek Twojego?*

S: Wydaje mi się, że w wielu utworach świadomie lub mniej stosuję pewne rozwiązania, które mnie jakoś charakteryzują. Stanisław Krupowicz mówi nawet o „C-dur Kupczakowskim", ponieważ ten dźwięk lub akord często pojawia się w kluczowych dla utworu momentach. (śmiech)

J: Czy dążysz do stworzenia Twojego własnego języka muzycznego? Niekoniecznie systemu, ale rozpoznawalnego stylu muzycznego. Czy to jest Twoim celem?

S: To nie jest samo w sobie moim celem. Po prostu zaczynam używać pewnych gestów muzycznych, dzięki czemu może powiedzieć „aha, to jest Kupczak". Mnie samemu jest dosyć trudno spojrzeć na siebie z zewnątrz. Oczywiście jestem świadomy tego. co piszę. Sądzę, że indywidualny styl kształtuje się często sam, przez rozwijanie techniki i systematyczną pracę. Warunkiem jest jednak tworzenie utworów autentycznych, własnych ,a więc: „prawdziwych".

J: Ale chciałbyś w tę stronę dążyć? Bo można do problemu podejść postmodernistycznie, w jednym utworze jesteś taki, w drugim taki, w trzecim jeszcze kogo innego naśladujesz i zaprzeczasz sobie samemu sprzed pięciu lat? Bo są teraz kompozytorzy, którzy tak robią. Wśród Twoich mistrzów znajdują się w końcu Krupowicz i Szymański, autorzy pojęcia „surkonwencjonalizm"...

S: Dla mnie okres zabawy konwencjami powoli przemija. To znaczy w moich najnowszych utworach staram się nawiązywać do pewnych konwencji w sposób bardziej wysublimowany, niejednoznaczny. Czuję, że idę już w konkretnym kierunku, przynajmniej w perspektywie dwóch-trzech lat. A w czwartym roku może wrócę do czegoś nad czym wcześniej pracowałem? To jest nieprzewidywalne. Najważniejsze, żeby poszukiwać oraz eksperymentować.

E: Chciałam zapytać się o Twoich mistrzów. Co Cię fascynowało w przeszłości i co z tego dla siebie wyciągnąłeś jako kompozytor?

S: Pamiętam moment. To było w starym, nieistniejącym już sklepie muzycznym we Wrocławiu. Posłuchałem tam *III Partity* Pawła Szymańskiego. I nogi się pode mną ugięły z zachwytu. Byłem wtedy w klasie przedmaturalnej...
Do Lutosławskiego dochodziłem dosyć długo, ale teraz nie wyobrażam sobie, ażebym nie obcował z jego muzyką przynajmniej raz w miesiącu. Dużo słuchałem Tomasza Sikorskiego, Tadeusza Bairda, jeszcze wczesniej fascynował mnie Karol Szymanowski. Co z tego dla siebie wyniosłem? Dzięki analizie utworów wymienionych kompozytorów, zdałem sobie sprawę, że tylko dzięki opanowaniu warsztatu będę mógł precyzyjnie i logicznie formułować muzyczne myśli.

E: Jesteś typem kompozytora, który jak coś fascynującego usłyszy, to od razu dociera do partytury, żeby sprawdzić, jak to jest zrobione, czy te inspiracje zachowuje gdzieś z tyłu głowy?

S: Na przykład Scelsi – zadaję sobie pytanie, jak on to zrobił, jak to zapisał. Bardzo chciałbym zobaczyć, partyturę, ale skąd ją wziąć? Inny przykład – Helmut Lachenmann, szczególnie opera *Dziewczynka z zapałkami*. Zachwyciła mnie ta muzyka, choć on jest skrajny, jest, jak sądzę, modernistą.

E: Czy muzyka coś znaczy, czy jest absolutna?

S: Uważam, że jest absolutna. Zgadzam się ze Strawińskim, ale... ona tylko i wyłącznie dla mnie coś znaczy. Ona jest umiejscowiona w czasie, przestrzeni. Ja wiem, jak dany utwór powstawał, wiem, kto mnie wtedy odwiedzał. Choć to nie ma żadnego znaczenia, że dziewczyna mnie pocałowała akurat w 958. takcie i tu będzie kulminacja, to nie tak. Ja po prostu jestem wzruszony, kiedy słucham swoich utworów, ja to bardzo przeżywam. Na próbach krzyczę. Czy muzyka dla mnie coś znaczy? Tak! Jak ktoś gra mój utwór, to ja się czuję nagi, normalnie goły po scenie biegam, tak to jest...

J: Nie postrzegasz muzyki jako komunikatu emocjonalnego? Mówisz, jakby wyrażała ona Twoje emocje, Twoją biografię ?

S:

Ona wyraża emocje, ale to są emocje niesprecyzowane. Każdy słuchacz indywidualnie interpretuje to, co słyszy – i nic mi do tego. Miłe jest oczywiście, kiedy moje intencje zostaną odczytane. Przyznaję jednak, że nie jest to dla mnie aż tak istotne.

J: Na ile poważnie traktujesz komponowanie? Czy mógłbyś robić coś innego? Czy brak zainteresowania Twoją muzyką, czy biedowanie mogłoby sprawić, żebyś zrezygnował?

S. Takim przykładem jest tu Webern... Powiem szczerze: ja bez tego żyć nie potrafię. Czy coś mnie do tego stymuluje? Silna potrzeba tworzenia, wypowiadania się za pomocą dźwięków. Mam ostatnio szczęście, bo piszę na określone okazje, otrzymuję zamówienia. Gdybym nie miał pewności, że te utwory będą wykonane, to sądzę, że pisałbym również, choć taka sytuacja byłaby bardzo ciężka. Nie wyobrażam sobie życia bez muzyki bycia tylko melomanem.
Jednak jakakolwiek moja działalność nie miałaby sensu bez Tej drugiej osoby. Nie czułbym się do końca spełniony, gdyby Tego kogoś najbliższego przy mnie nie było. Nie wyobrażam sobie bycia samemu i komponowania.

J: Rozmawialiśmy z kompozytorem, który powiedział, że pisanie muzyki jest dla niego ważniejsze niż stworzenie związku.

S: To ja się z nim nie zgadzam, choć mogę się tylko we własnym imieniu wypowiadać. Jak widzę siebie na przykład za dwadzieścia lat samego w domu i piszącego... nie wiem, czy byłbym szczęśliwy. Teraz na pewno tak tego nie widzę.

E: Zagadnienie szczęścia jest dosyć złożone. Bo nie wiem, czy na ziemi można być tak do końca szczęśliwym...
S: Ale mi chodzi po prostu o miłość!

E: Ciekawe, że mówisz o tym w kontekście twórczości, że jest jakaś interakcja, że Ty to wszystko wiążesz z twórczością.

S: Spacer z moją Ukochaną jest tak samo ważny jak moje pisanie. To daje tyle energii do pracy i do życia. Ja mówię teraz bardzo poważnie. Jak można oddzielać te dwie sfery życia: pisanie i cała reszta? To jakiś absurd! Wszystko to składa się na codzienność i jest równie ważne.

J: A jak to się stało, że zdecydowałeś się na pisanie? Czy był moment przełomowy, czy to narastało stopniowo?

S: Dokładnie to pamiętam. To był rok 1996, zima... Ja zawsze słuchałem muzyki współczesnej, w szkole średniej nie mogłem słuchać ciągle tych Mozartów, Beethovenów... Miałem tendencję do odchyleń. I właśnie tamtego zimowego dnia poczułem potrzebę napisania utworu. Powstał wtedy kwartet smyczkowy, w którym zawarłem wszystko, co wówczas wiedziałem o muzyce. W szkole akurat przerabialiśmy skale: to użyłem wszystkich (śmiech). Nawet miałem wykonanie tego utworu... I tak zacząłem pisać. W mojej edukacji muzycznej bardzo wiele zawdzięczam Tacie, który poświęcał mi mnóstwo czasu, kiedy uczyłem się gry na skrzypcach. Muszę powiedzieć, że Rodzice zawsze mnie mobilizowali i wierzyli w to, co robię – a to było i jest dla mnie bardzo ważne.

E: Czy ważna jest dla Ciebie kwestia korzeni?

S: Na pewno tak. Świadomość swoich korzeni, historii... Dlatego zakorzenienie w tradycji jest ważne, jeśli chodzi o moją twórczość. To jest punkt wyjścia. Ciągle odwołuję się do różnych technik kompozytorskich, konwencji. Miałem na przykład z początku duży kłopot z muzyką elektroakustyczną, ponieważ nie znałem jej historii i wobec tego trudno mi było tworzyć.

E: Czy jest dla Ciebie ważne poznanie własnej rodzinnej przeszłości? I czy to się jakoś przekłada na twórczość?

S: To bardzo trafne pytanie. Moja rodzina pochodzi ze wschodu. Tata ze Lwowa, Babcia z Aschabadu – do trzydziestego roku życia mówiła po rosyjsku, dopóki nie poznała mojego Dziadka i nie zamieszkała z nim w Polsce; moja Mama do dziś używa rusycyzmów. I to na pewno ma wpływ na moją twórczość. Może dlatego właśnie lubię długie narracje, w których czas płynie wolno. Może dlatego bliskie mi są książki Andrzeja Stasiuka... Może dlatego nie pociąga mnie Zachód, gdzie czuję się zawsze obco. Lubię przestrzeń, horyzont i długie spacery z Osobą, którą kocham.

Wrocław, mieszkanie Sławka, sierpień 2004.
Tekst autoryzowany

Sławomir Kupczak (1979)

Kompozytor i skrzypek. Kompozycję studiował w Akademii Muzycznej we Wrocławiu w klasie Jana Wichrowskiego, natomiast muzykę komputerową u Cezarego Duchnowskiego. Podyplomowe studia odbywa w tejże uczelni w klasie Stanisława Krupowicza i Duchnowskiego. Brał udział w kursach muzyki nowej w Radziejowicach (2000) i Gdańsku (2001). W roku akademickim 2002/2003 otrzymał stypendium Ministra Kultury. Jego utwory są wykonywane w kraju i za granicą, m.in. miał monograficzny koncert na II spotkaniach Turning Sounds w Warszawie. W 2004 r. *Anafora V* reprezentowała Polskie Radio na Międzynarodowej Trybunie Muzyki Elektroakustycznej UNESCO w Rzymie.

Sławomir Kupczak równie chętnie co po tradycyjne instrumentarium sięga po komputer. Kompozycje elektroakustyczne, niektóre z udziałem instrumentów, odznaczają się bogactwem brzmieniowym oraz swoistą wyrazową abstrakcją (*Akwaforta*). Nie zabraknie wszak w jego utworach repetycji i zabaw muzycznymi skojarzeniami.

Przykładem postmodernistycznych żartów jest *Palimpsest* – twórca z przekąsem przywołuje w nim ludowe motywy, do których nawiązują kompozytorzy starszej generacji. Uporczywie powtarzane drażnią, a monotonna narracja obnaża miałkość tak lubianej muzyki. W *Anaforze IV* co rusz pobrzmiewa fragment orkiestrowej kadencji, zaś w *Rymowankach* kompozytor po raz kolejny sięga po repetycje (odgrywały one ważną rolę również w *Anaforze III*); tutaj jednak pozornie proste figury występują w skomplikowanej rytmicznej polifonii. Przebieg *Rymowanek* jest więc dynamiczny, permanentnie łamany i dopiero w ostatniej minucie łagodny unison daje wytchnienie nieustannie podszczypywanemu słuchaczowi. Jednym z najciekawszych utworów Kupczaka jest *Anafora V*, w której zestawia on partię wiolonczeli z warstwą elektroniczną. To dzieło nad wyraz dojrzałe, z zachwycającą paletą brzmień i starannie zarysowaną dramaturgią.

Daniel Cichy

Ważniejsze kompozycje: *Anafora I* na fortepian (1998/1999), *Energetic Play* na sinfoniettę (2000), *Anafora II* na kwartet smyczkowy (2001), *Silly Nilly na orkiestrę smyczkową, saksofon altowy i taśmę* (2001/2002), *Casus to John Cage* na flet prosty, klarnet, puzon, skrzypce, kontrabas, fortepian, pokrywkę od garnka, telefony komórkowe i dyrygenta (2001), *Akwaforta* na głos żeński, okarynę, flet prosty, taśmę i komputer (2002), *Anafora III* na klawesyn, skrzypce i fagot (2002), *Palimpsest* na orkiestrę smyczkową i taśmę (2003), *Anafora IV* na taśmę (2003), *Rymowanki* na marimbę i smyczki (2003), *FLUXUS* (utwór sceniczny) na głos żeński, skrzypce, fortepian, tancerki, aktora i komputer (2003), *Anafora V* na wiolonczelę i komputer (2004), *Res Facta* na flet i fortepian (2004), *Cetirizini dihydrochloridum* na taśmę (2004).

Adam Falkiewicz

E: Czym jest dla Ciebie kompozycja?

A: Jest dla mnie bardzo ciekawym sposobem badania świata. Z jednej strony moja ciekawość świata i ludzi jest zaspokajana w dużej części przez działanie twórcze, z drugiej strony komponowanie wymaga ode mnie ciągłego dokopywania się do kolejnych warstw świadomosci i wiedzy o świecie.

J: Ale czy uważasz, że Twoje badanie świata w kompozycjach jest w jakiś sposób obiektywne?

A: Nie może być, bo to jest specyficzny rodzaj badawczej aktywności, związany z moją własną osobistą wrażliwością i twórczą metodą.

E: Jaki jest w procesie Twojego komponowania udział wiedzy i techniki, a jaki – inwencji czy czegoś, co się kiedyś nazywało natchnieniem?

A: Sam proces zdobywania wiedzy i kształtłowania techniki jest bardzo interesujący i twórczy. Istotne jest dla mnie przetrawienie wszelkiej wiedzy i techniki w taki sposób, żebym mógł posługiwać się nimi w sposób intuicyjny. Bardzo przyjemny jest ten moment pracy nad utworem, kiedy kontrolę przejmuje energia, która się wyzwala dzięki mojej determinacji. Wtedy z góry ustalone założenia utworu przestają mieć pierwszoplanowe znaczenie. Poza tym każdy utwór jest dla mnie nowym problemem. Wszystkie, które dotąd napisałem, mają moim zdaniem tę samą muzyczno-duchową zawartość, ale na etapie powstawania każdy stawiał przede mną inne wyzwanie.

J: Czy to są za każdym razem inne problemy, czy jest jakiś jeden?

A: Od pewnego czasu jest to dla mnie zagadnienie czystego konceptu i możliwości jego realizacji przy pomocy czasu. Poszukuję takiej formuły muzycznej, w której wszystkie „ozdoby i świecidełka" byłyby uzasadnione konceptem, nie byłyby odczuwane jako coś dodatkowego. A z „ozdób i świecidełek" – czyli np. nowych technik wydobywania dźwięku i efektów brzmieniowych – nie chcę rezygnować dlatego, że bardzo ważne jest dla mnie wchodzenie wgłąb dźwięku i odnajdywanie muzyki w nim samym.

J: Ale czy jest jakiś jeden idealny koncept, do którego zmierzasz, czy one są różne?

A: Koncept to dla mnie sposób wytworzenia metafizycznego doświadczenia u odbiorcy przy pomocy środków, jakimi dysponuje artysta.
(...)

E: Mniej więcej rok temu spotkałam się z Tobą i opowiadałeś mi o utworze, nad którym pracowałeś. Pamiętam, że opierałeś się na konstrukcjach spektralnych i mam pytanie, czy w dalszym stopniu Cię to fascynuje, czy pracujesz nad stworzeniem własnej wizji utworu z użyciem technik spektralnych?

A: To nie było w ogóle spektralne, a polegało raczej na polifonii z mikrotonami, gdzieś ocierało się o ciąg harmoniczny, ale tylko tyle miało wspólnego ze spektralizmem. Dla mnie spektralizm jako technika kompozytorska nie jest interesujący. Uważam, że wystarczy się z nim zetknąć raz, aby wyciągnąć konsekwencje dla swojej własnej pracy.

E: W jaką stronę Ciebie to popchnęło?

A: Mnie muzyka spektralna popchnęł w stronę... renesansu. Uświadomiłem sobie, że można przy pomocy różnych interwałów wziętych z muzyki spektralnej konstruować linie melodyczne, a następnie je na siebie nakładać i w ten sposób powodować niezliczoną ilość naprawdę niesamowitych opóźnień. Chodzi tutaj o bazowanie na systemie dźwiękowym wywiedzionym z konkretnego spektrum bądź skonstruowanym na podobieństwo takiego, co nie oznacza na przykład konieczności użycia mikrotonów. O polifonii myślę nie tylko w kontekście współbrzmień, ale także następstw. Gdyż współbrzmienia też można uznać za rodzaj następstwa. W kontrapunkcie powstają przecież nie tylko współbrzmienia pionowe, ale także ukośne. A więc polifonię traktuję jako ciąg następstw, z których niektóre mogą się na siebie nakładać. Może być ona jednoliniowa i się rozgałęziać; jednogłosowy utwór polifoniczny jest jak najbardziej możliwy do napisania...
(...)

E: A co jeszcze pociąga Cię w materiale muzycznym, jakie zagadnienia?

A: Ostatnio zupełnie odszedłem od jakiegokolwiek teoretyzowania. Mam kilka pomysłów na utwory, każdy z nich jest namacalny, wiem, jak je zrealizować... Jest jedna rzecz, nad którą bardzo się zastanawiam i to jest już dookreślone: chodzi o formę teatru w muzyce, ale nie teatr instrumentalny. Interesuje mnie też instalacja dźwiękowa, ale chodzi mi o taką instalację, której jeszcze nigdy nie udało mi się zrealizować, a która byłaby samowystarczalnym utworem, która by działała tak mocno jak utwór. Bo z instalacjami jest niestety ten problem, że jak idziemy do muzeum oglądać instalację, to okazuje się, że ona jest fajna, ładna, ale niestety nie ma takiej siły, jaką ma świetnie wykonany na scenie utwór: od – do. To ma związek z czasem, z potencjalnie nieskończonym trwaniem instalacji: jak w tym trwaniu osiągnąć dramaturgię.

J: Ale instalacja zakłada jakąś powtarzalność – skoro nie ma ram czasowych?

A: To wcale nie jest przesądzone. Wystarczy symultaniczna powtarzalność pewnych nierównych odcinków czasowych i okazuje się, że rezultat dźwiękowy nie jest powtarzalny.

E: A dramaturgia? Pojawiła się już tu parę razy, nawet w kontekście instalacji. Jak na nią patrzysz, jak ją osiągasz?

A: Dramaturgia to zbiór pewnych elementów. Często nadrzędnym elementem jest kształtowanie napięć w taki sposób, żeby powiedzieć słuchaczowi za dużo. To jest XIX-wieczna dramaturgia, która zmusza do odczuwania napięć i ona mnie nie interesuje. Napięcia mogą być równie dobrze kształtowane przy pomocy ciszy, która następuje w konkretnym punkcie przebiegu. Dramaturgia jest też możliwa dzięki równowadze napięciowej zachowanej w całym utworze, jak się często dzieje np. w utworach Cage'a.

J: Czyli nie wyobrażasz sobie napisania utworu, który jest niezakończony w jakimś sensie?

A: Tak się składa, że utwory, które napisałem, w większości są właśnie takie! (śmieje się) Dla mnie w tej harmonii musi być miejsce na takie zupełne, absolutne wyciszenie, na pustynię. I najlepszym sposobem, aby to osiągnąć (zwłaszcza dla młodego kompozytora), jest urwanie przed końcem, aby pojawiła się cisza...
(...)

J: Wiadomo, że wiele lat byłeś na różnych stypendiach, w Holandii i Francji – czy jest jakaś różnica w tych środowiskach?

A: Różnica jest ogromna. Gdziekolwiek się nie pojedzie, bierze się bagaż wspomnień o swoich przyjaciołach, których trzeba w głowie hołubić i pielęgnować, żeby o Tobie nie zapomnieli, a po drodze spotykasz różnych ludzi, którzy być może zostaną na dłużej, a być może znikną nazajutrz. Poza granicami naszego pięknego kraju ludzie często bardziej zachowują się tak, że mogą w Twoim życiu zostać, chociaż przez te chwile kiedy ich spotkałeś.

E: Czy dla Ciebie ważne jest „Twoje" miejsce na ziemi? Twoje, gdzie masz poczucie, że to są korzenie, ojczyzna – mówiąc górnolotnie?

A: To po prostu takie miejsce, w którym dobrze mi się pracuje, w którym są bliscy mi ludzie, i tyle. To nie zawsze jest to samo miejsce, niestety.
(...)

E: A gdzie się najlepiej czujesz?

A: To trudne pytanie. Bo tu wypracowałem sobie coś międzyludzkiego – co nie jest związane z tak zwanym środowiskiem muzycznym czy w ogóle artystycznym... Z drugiej strony, mam też paru inspirujących znajomych gdzieś tam daleko. A z trzeciej strony, aby część swoich zamierzeń zrealizować, powinienem jak najszybciej stąd wyjechać, i to na długo. Tutaj nie ma pewnych możliwości, i wcale nie chodzi tylko i zawsze o finanse. Niektóre działania są nie do zrealizowania, gdyż nie ma chętnych, którzy podejmą ryzyko, nie ma potencjalnej publiczności, nie ma odbiorcy... Z tym odbiorcą to mam bardzo poważny problem, zwłaszcza w Warszawie, bo został wychowany w tak niesamowicie eksperymentalnych warunkach, niemal jak w zakładzie zwariowanego naukowca, który sobie wyhodował tego odbiorcę nie wiadomo po co i dlaczego, i nie wiadomo, co dalej...
W latach 90. wszystkim zaczęło zależeć, by nowa sztuka zaczęła docierać do ludzi, którzy niekoniecznie są z nią związani. I faktycznie, zaczęła ona do nich docierać, ale została od razu tak zbudowana, żeby się jakoś o nich „zahaczyć". Zahaczyła się bardzo powierzchownie i okazywało się później, że w wielu wypadkach to jest ślepa uliczka i pojawiła się cała rzesza różnych osób, które w sposób mniej lub bardziej rozrywkowy tę sztukę traktują i domagają się więcej i więcej i więcej. Tylko że więcej: chały niestety. I tę chałę ktoś musi produkować...
(...) Są przy tym zjawiska obrazoburcze, które mnie fascynują i które uwielbiam, między innymi Łódź Kaliska, Kultura Zrzuty i inne tego typu zjawiska. Ale to są lata 70., 80. Łódź na szczęście dalej coś robi i to w nowej rzeczywistości politycznej. Im się udało dokonać czegoś niesamowitego: potraktowali nową rzeczywistość tak samo, jak traktowali starą – czyli przerobili ją na swój materiał, absolutnie nie dając się jej zniewolić. Co jest rzadkie. Poza tym, to jest bezpretensjonalne – a trafia w samo sedno. I nie chodzi o samą Łódź, ale o to, że ich idea przyciągnęła bardzo wielu ludzi, również wielu artystów, okazała się mieć niesamowitą siłę. Chodzi o to, jak ta artystyczna energia może – jeśli jej ktoś jest w stanie dać sygnał – wybuchnąć w sposób zupełnie zgubny dla różnych pozaartystycznych elementów.

E: Jakie zatem cechy powinna mieć ta sztuka, by była ciekawa, wartościowa, a nie: konsumpcyjna, modna?

A: To trudne do uchwycenia, bo sztuka nie ma cech; albo jest sztuką, albo nie. Chodzi jednak o to, że przetwarzając rzeczywistość miejsca, w którym powstaje, powinna nie tyle zaznaczać swoją wobec niej niezależność, ile to powinno być samo przez się zrozumiałe. Że to jest niezależne, że ta rzeczywistość niczego w żaden sposób nie wymusza, że ona jest pod kontrolą sztuki, a nie odwrotnie.
(...)

J: W jaki sposób myślisz o odbiorcy Twojej muzyki? Kim on jest? Powiedziałeś, że w Polsce główny problem jest właśnie z odbiorcą.

A: Tak, ten problem polega na tym, że on został zupełnie niepotrzebnie przez artystów wychowany, a dla mnie najbardziej wartościowy odbiorcą jest taki zupełnie niewychowany. Ktoś, kto w sposób wrodzony ma wrażliwość na sztukę, potrzebuje jej instynktownie, natomiast nie kieruje się schematami. A ta wrażliwość jest obecnie zabijana przez schematy, które są promowane, często przez „artystów topowych" oraz ich promotorów. Poza tym nie istnieje dla mnie odbiorca muzyki współczesnej; chciałbym, żeby to był ten sam odbiorca, który chodzi do klubów i na wystawy.
(...)

J: A zatem masz przed sobą taki wybór: robienie czegoś w cięższych warunkach i w mniejszym gronie w Polsce lub łatwiej i dla większej publiczności na Zachodzie?

A: Ja nie mam wyboru; gdybym miał, mógłbym się dopiero zastanawiać. W pewnym momencie myślałem, że mam taką sytuację i wybrałem wtedy, że tak, że Polska, że wspaniale. Okazało się natomiast, że ten wybór spowodował konieczność kompromisów artystycznych. I dopuściłem się ich, co kosztowało mnie bardzo dużo zdrowia psychicznego przede wszystkim. Jeśli zarysuje się taka perspektywa, możliwość wyjazdu, która mnie od kompromisów uwolni, to będę ją po prostu musiał przyjąć.
(...)

E: Co się fascynuje w klasie Ferneyhougha, dlaczego dążysz, do tego, żeby się w niej kiedyś znaleźć? Przecież nie chcesz pisać muzyki takiej jak on, dlaczego zatem jest to tak ważny dla Ciebie twórca i pedagog?

A: Spotkałem go trzy razy, raz słuchałem wykładów o jego muzyce. To człowiek, który jest w stanie przekazać mnóstwo informacji w bardzo krótkim czasie, tak więc te sześć godzin, które poświęcił

na omówienie *IV Kwartetu smyczkowego*, rozmnożyło się niesamowicie. Ale to się tylko wydaje, że o swojej muzyce mówi, bo każda pisana przez Ferneyhougha nuta dotyczy jego głębokich przemyśleń z dziedziny metafizyki i ogólnoludzkiej natury, a także pozycji artysty. Pozycja Ferneyhougha jest bezkompromisowa, on dąży do osiągnięcia syntezy w swoim komponowaniu i często mu się to udaje. Dąży do poznania przez sztukę. To jest najwyższa poprzeczka, jaką może sobie postawić artysta: kreatora kosmosu artystycznego. A ten pan doszedł już bardzo daleko. I co najbardziej mi zaimponowało, że umie się tym nie tylko podzielić, ale podzielić partnersko, rozmawiając z Tobą, wejść w drugiego człowieka.
Druga sprawa to jego dokładność w omawianiu muzyki, również partytur studentów. To jest człowiek, który ma oczy wszędzie, a partyturę nicuje, nawet gdy jest zamknięta (śmieje się). Po kilku jego słowach dokładnie wiem, o czym mówi i jestem w stanie poruszać się w kategoriach jego języka. Ferneyhough okazał się zatem bardzo inspirujący i mam nadzieję, że jeszcze się okaże – przygotowuję się właśnie do podjęcia decyzji, że już jestem gotowy do dalszych u niego studiów.
(...)

J: Jak się inspirujesz, jak to jest ważne, czy chcesz od tego uciec, czy uważasz, że jest to niemożliwe?

A: Uważam, że to jest niemożliwe, nie chcę od tego uciec. Natomiast chciałbym dojrzeć do czegoś innego: żeby tak bardzo przetrawić te inspiracje w sobie, by później inspirować się już tymi przetrawionymi wewnątrz. Chciałbym wszystko to, co słyszę, zamknąć w jakimś pudełku, pomieszać ze sobą i potem przy pisaniu utworu móc zdobyć się na taką absolutną łatwość wyciągania tego, co mi akurat przyjdzie do głowy.
(...)

J: A co z operą?

A: Ja bym bardzo chciał napisać operę, mam już wybrany tekst, to jest *Solaris* Lema... Jednak na razie wyobrażam to sobie mgliście, potrzebuję kogoś, żeby wyobraził sobie to razem ze mną – nie wiem jeszcze, kto by to mógł być... (...) Mamy tu jeszcze niesamowite zjawisko psychologiczne, czy też antypsychologiczne. Chodzi o „nią". Wyobrażam sobie, że to mogłaby być niesamowita postać operowa, choć z drugiej strony właśnie „nie-operowa", bardziej duch-idea niż postać, jeśli chodzi o klasyczne znaczenie tego słowa. Tym co dla mnie w operze jest najtrudniejsze do przełknięcia, jest sama inscenizacja. Wyobrażam sobie video zamiast dekoracji, tylko że musiałoby to być video rozmiarów ekranu kinowego. No i nie mógłbym wystawić czegoś takiego w sali operowej, w przestrzeni, która nie pasowałaby do koncepcji.

E: To gdzie?

J: Na jakiejś stacji orbitalnej na przykład (śmieje się).

A: Chociażby!
(...)

J: Czy w pisaniu myślisz tradycyjnymi kategoriami muzycznymi, tzn.: barwą, rytmem, melodią, systemem muzycznym, czy też może innymi?

A: Myślę tymi tradycyjnymi, a poza tym w zależności od utworu tworzę sobie nowe kategorie, które są przeważnie połączeniem kategorii istniejących a jednocześnie jakimś ich ograniczeniem.

J: Słuchając Twoich utworów, odnoszę wrażenie, że bardzo ważna jest w nich kategoria będąca połączeniem barwy i harmonii.

A: Tak, tak, z tym że ostatnio postanowiłem dołączyć do tego rytm.

J: Czy w Twoim myśleniu kompozytorskim coś się zmieniło pod wpływem pracy w studiu, i w ogóle kontaktu z elektroniką?

A: Zmieniło właśnie moje postrzeganie harmonii i rytmu, w zakresie którego różne rzeczy można wyabstrahować przy pomocy odpowiednich programów – jak na przykład płynne przejścia z rytmu do rytmu.
(...)

J: Myślisz o połączeniach typu live electronics?

A: O live electronics jeszcze nie myślę. To jest w ogóle bardzo kłopotliwa sprawa, dlatego że wymyślono przetworzenia na żywo, kontrolę partytury w czasie wykonania utworu, partyturę elektroniczną – bardzo ciekawe rzeczy, tylko że nie dla kompozytora, bardziej dla improwizatora.

J: Chyba, że kompozytor ma przy boku informatyka, jak np. w IRCAM-ie?

A: Nie, to nie o to chodzi. Podejrzewam, że byłbym w stanie poradzić sobie ze sprawami technicznymi i napisać utwór z live electronics. Natomiast jest to dla mnie mało interesujące, ponieważ tak naprawdę ta technika mnoży problemy, wcale ich nie rozwiązując.Takim zasadniczym problemem z live electronics jest dla mnie bariera pomiędzy dźwiękiem komputerowym a żywym.

J: A nie uważasz, że można by w ten sposób uruchomić energię pozapartyturową?

A: Właśnie nie można, a może i można, tylko nie w tradycyjny sposób. To są rzeczy, które strasznie mnie odstręczają od live electronics – przetworzenia kontrolowane na żywo, czy plik partytury w programie Max, który kontroluje na bieżąco pojawianie się kolejnych zdarzeń. Jest to dla mnie zbyt sztywna struktura, nie do przejścia. Chodzi o to, że masz katalog pewnych rzeczy, które wybierasz lub nie. Ten katalog jest bardzo obszerny i to – paradoksalnie – w jakiś sposób ogranicza. Trzeba by być programistą. Kręcimy się w kółko, a chodzi o to, żeby tę elektronikę wykorzystać: wyzwolić brzmienie, a nie samą technologię.
(...)

J: Mówiłeś na samym początku o przekazie...

A: Chciałbym napisać utwór konceptualny, ale nie w typie Cage'a. Sztuka konceptualna, wyciskanie tzw. artystycznej esencji z tego, co się robi, jest dla mnie absolutnym ideałem. I zastanawiam się jak można by to przenieść na muzykę, nie tracąc przy tym jej subtelnych walorów. Z tym że bardziej interesuje mnie konceptualna sztuka absolutna niż komentująca.
(...)

J: Mam wrażenie, że z Twoich wypowiedzi wyłania się jakaś koncepcja społecznej roli muzyki, tego, iż zajmuje ona pewne miejsce, ma konkretne zadania do wypełnienia, w jakimś krwioobiegu krąży.

A: Na pewno muzyka nie będzie mi służyć do ilustrowania czegoś, nie stanie się tylko źródłem miłych dźwięków, estetyzowania czy zabawy. Muzyka to wszystko może – może estetyzować, może poruszać struny jakichś emocji i z tego wyłania się ogromny arsenał możliwości, którymi można żonglować tak, żeby już samo to żonglowanie miało sens, żeby jakąś kolej rzeczy to odzwierciedlało. Żeby muzyka porządkowała to, co jest nieuporządkowane, dla jednostkowego odbiorcy.
(...)

J: A głos ludzki jest dla Ciebie ważny?

A: Ba...

J: Na ile różni się Twoje podejście do głosu od podejścia do instrumentów?

A: Głos jest pierwowzorem wszystkich instrumentów.

J: Mhmm... Ale przyznam, że nie znam żadnego Twojego utworu na głos...

A: Może dzięki tej rozmowie powstaną... Czasami pisząc różne utwory mam świadomość, że to są utwory na głos, tylko, że głos się w nich nie pojawia. I czekam, aż się pojawi. Chodzi mi o spektrum głosu (kategoria barwowa)...

J: Myślałem, że chodzi Ci o wagę głosu ludzkiego, nie tylko o barwę.

A: Ale tu wszystko się przeplata, ja nie wiem co tu z czego wynika, czy głos, który się może pojawić, jest ważny dlatego, że ma takie i takie spektrum, czy dlatego, że ma taką i taką antropologiczną tradycję.

J: Czy masz w planach napisanie utworu na głos ludzki – a jeśli tak, jakbyś go traktował, czy w jakiś wyróżniony sposób?
(...)

A: Dla mnie głos nie byłby czymś pierwotnym, gdybym nań pisał; byłby raczej obciążony bagażem, ogromnym bagażem świadomości... Byłby o tyle pierwotny, że obciążony pierwotnością ludzkiego istnienia, a potem dopiero kulturą, tradycją, pewnie głównie europejską.
(...)
Dla mnie nierozerwalnie związany z muzyką jest rytuał – i zawsze będzie, tylko nie przez obrzędowość. (...) Moje intuicyjne jego odczucie jest głęboko zakopane. Mogę opisać to innego punktu, nie intuicyjnego. Ten rytuał odnosi się do granic naszego poznania.

E: Możesz to rozwinąć?

A: Ale po co? Przecież wszystko wiadomo. Po co chcecie więcej?

E: Bo odczuwamy niedosyt...

A: I on się przydaje. Rytuał niedosytu, bardzo dobra sprawa... Wiele rytuałów z tych, których doświadczyłem, to są rytuały sycące, które dają odpowiedź na wszystkie pytania. Natomiast rytuał niedosytu, to byłoby coś.

E: Spróbujemy więc na koniec wyciągnąć z Ciebie deklarację bardziej ogólną. Są tacy twórcy, myśliciele, ludzie, którzy twierdzą, że żyjemy dalej w czasach postmoderny, że nie jesteśmy w stanie tego przekroczyć – a taki Ferneyhough czy Nørgård pokazują, że istnieje zupełnie inna tendencja, dążenie do holizmu, niemal jak w średniowieczu. I mi się wydaje, że to drugie jest Ci bliższe...

A: Ale pojawia się tu znowu niedosyt, jako element wzbogacający, wcale nie zubażający. Ciekawe, że wymieniłaś tu właśnie średniowiecze, bo ono w całym rytuale i naukowo rozegranej sztuce nie zostawiało miejsca dla niewiadomej. A chodzi przecież o przekroczenie postmodernizmu, o dążenie do holizmu. Wyobrażam sobie dzieło sztuki jaką całość, monolit, który przy głębszym kontakcie okazuje się bardzo różnorodny, z jedną rysą. Koniecznie z rysą. To są granice poznania. Chodzi o to, żeby w muzyce – która działa w czasie – uświadomić je w odpowiednim momencie formalnym. I to jest zadanie twórcy.

Warszawa, Café Iluzjon, listopad 2004.
Pełna wersja wywiadu znajduje się na naszej stronie internetowej www.glissando.pl

Adam Falkiewicz (1980)

Początkowo lekcji kompozycji udzielał mu Włodzimierz Kotoński, w latach 1999-2003 przebywał w Hadze, gdzie w Królewskim Konserwatorium studiował sztukę układania dźwięków u sław holenderskiej muzyki współczesnej: Louisa Andriessena, Diderika Wagenaara, Martijna Paddinga i Giliusa van Bergejka. W paryskim IRCAM-ie miał z kolei kontakt z Brianem Ferneyhough, Jonathanem Harveyem i Tristanem Murailem. Laureat wielu konkursów kompozytorskich w Polsce i Europie (m.in. Konkurs Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda, Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski im. Andrzeja Panufnika, w 2000 r. finalista Gaudeamus Music Week w Amsterdamie). Jego kompozycje grywane są w Polsce, Francji, Holandii, Niemczech, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych, we Włoszech i na Węgrzech. Pisze również muzykę filmową, teatralną (m.in. Makbet, reż. Krzysztof Warlikowski – 2004) i współtworzy instalacje multimedialne.

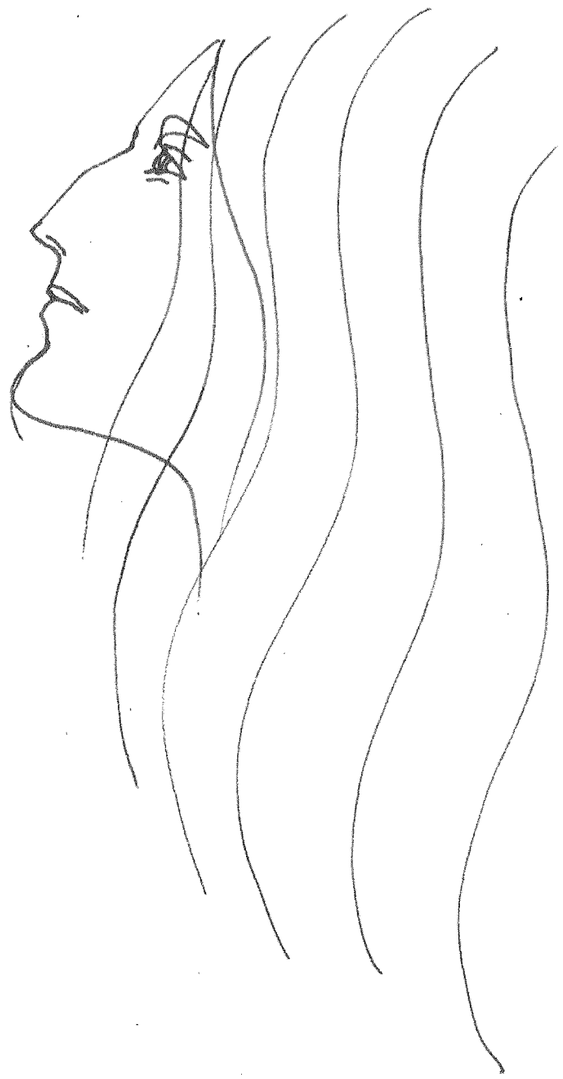
Kompozytor europejski bez rodzimych kompleksów. Podpatrując warsztat najznakomitszych kompozytorów, bierze od nich tylko to, co jest mu potrzebne i twórczo przetwarza. Od Holendrów pożycza swoistą lekkość, płynność narracji, postmodernistyczną łatwość flirtowania z muzyką lżejszego kalibru i percepcyjną dostępność; od Ferneyhougha przejrzystość faktury i starannie wycyzelowane struktury, a od francuskich spektralistów analityczny sposób pojmowania dźwięku jako akustycznego zdarzenia mogącego implikować nowe jakości w dziele muzycznym.

W Counterpoint Seven Falkiewicz tka muzyczną przestrzeń z delikatnych, ażurowych brzmień, z których wyłaniają się miękkie plamy dźwiękowe. Krótkie motywy linearne przecina subtelnymi wertykalnymi współbrzmieniami. W tle słychać czasem jakiś znany melodyczny kształt, który na prawach cytatu wpleciony został w narrację. Jednym z najlepszych dzieł kompozytora jest Canto to Ezra Pound. Nieśpieszna narracja tej skondensowanej emocjonalnie muzyki, hipnotyzuje od pierwszych niemal taktów. W pełni elektroniczne Altitude 4810 jest utworem o szerokim oddechu, czuje się tu bezkresną przestrzeń. Głębokie brzmienia przelewają się, oddychają powoli, tworząc aurę tajemniczości i metafizycznego uniesienia. Zupełnie inne jest Fearful Symmetry; to muzyka w biegu, rytmicznie łamana, pulsująca energią.

Daniel Cichy

Ważniejsze kompozycje: Hypnos na taśmę (1999), Manitou na dwa flety traverso, dwa flety współczesne i dwa fortepiany (1999), Counterpoint Seven na orkiestrę i live electronics (2001), Schwarz Weiss Grau na wideo i taśmę kwadrofoniczną (2001), Spatial Counterpoint dla 30 wykonawców (2001), Canto to Ezra Pound na zespół kameralny i taśmę kwadrofoniczną (2002), Fearful Symmetry na orkiestrę kameralną i elektronikę (2001/2003), Trois Chant d'une Anomalie na głos i zespół kameralny (2002-03), Altitude 4810 na taśmę kwadrofoniczną (2003), Psychodramen II na klarnet, marimbę i skrzypce (2004), ESH na klarnet, puzon i wiolonczelę (2004), Pieśni Admeta na kontratenor, klarnet, puzon i wiolonczelę (2005).

Dobromiła Jaskot



J: Witamy naszą miłą rozmówczynię, Dobromiłę Jaskot! Jesteśmy w małym domku, w którym Dobromiła walczy z przeciwnościami losu już od pięciu lat. Zastanawiam się, czy tak samo będziesz traktowała późniejszą walkę o siebie jako kompozytorkę. Czy bycie kompozytorką wiąże się dla Ciebie z wysiłkiem?

D: Patrząc wstecz na moje życie, widzę, że wszystko jakoś samo się układało. Klimat walki z przeciwnościami na polu muzycznym, artystycznym jest mi obcy. Nie chcę się przepychać, po prostu czekam na rozwój zdarzeń. Oczywiście z bardzo silną motywacją i z pasją. To jest dla mnie najważniejsze – żebym czuła, że idę w dobrym kierunku. Nie boję się przyszłości. Na wszystko jestem przygotowana, i wiem, że nie zawsze będzie łatwo.

J: Wyobrażasz sobie takie sytuacje, w których zrezygnowałabyś z komponowania?

D: Nigdy nie nachodziła mnie myśl, o tym, żeby cokolwiek zmienić. Tak się zakorzeniłam w sztuce, w muzyce, że nie potrafię już normalnie odbierać świata. Zauważyłam nawet, że mam trudności z nawiązaniem bliższego kontaktu z ludźmi niezajmującymi się sztuką. I to jest już pierwszy objaw, świadczący o tym, że tej drogi nie da się już zmienić, bo człowiek nie odnajdzie się już w świecie, chyba że naprawdę nastąpi jakiś tragiczny przełom. W sumie jest to możliwe: jestem akurat astrologicznym bliźniakiem i to mi się zdarza. Także mam tę świadomość, że może się dużo zmienić w życiu i mimo tej pasji, zaangażowania jedna odmiana i stanę się na przykład ogrodnikiem...
E: Przeciwności losu, zmagania inspirują Cię, zachęcają do pokonywania przeszkód, czy raczej w trudnych sytuacjach uciekasz?

D: To jest podstawowy problem mojego życia. Zbyt wielkie ambicje, cele. Mam nadzieję, że zdołam ze wszystkim zdążyć, ale nie zawsze to się udaje. Jednak nie potrafię rezygnować. Ja to bym nazwała raczej wadą.

E: W którym momencie poczułaś, że komponowanie jest dla Ciebie najważniejsze?

D: W dzieciństwie byłam zafascynowana fortepianem, myślałam, że będę pianistką. Ale ćwiczenie na instrumencie już wtedy wiązało się z improwizacją, spędzałam przy nim mnóstwo czasu, niekoniecznie ćwicząc gamy i utwory. Kompozycja zapisywana na pięciolinii spodobała mi się jako zabawa w szkole średniej, sprawiało mi to przyjemność. Notowałam sobie walczyki, zawsze w tonacjach moll. Od tego się zaczęło.

E: Czy predyspozycja do smutnych tonacji to przypadek, czy jakaś ważna Twoja cecha? Jak to się dalej rozwinęło?

D: Wiele osób zarzuca mi zbyt melancholijny ton, nastrój utworów. Ale tak właśnie jest, nie potrafię mojej radości życia, tej szczęśliwości przekazać, to jest zawsze muzyka, która albo przygnębia, albo pobudza jakieś ciemne obszary w człowieku.

J: A chciałabyś pokazać tę jaśniejszą stronę?

D: Nawet jeśli w trakcie słuchania muzyki mamy do czynienia z bardzo tragicznymi przeżyciami, to oczyszczenie, jakie następuje po tych emocjach, jest największą satysfakcją i chyba tego szukam w muzyce. Nie: przekazywania szczęśliwości, optymizmu w warstwie najbardziej zewnętrznej, obiektywnej, tylko dojścia do tego przez wyzwolenie, katartyczne oczyszczenie.
(...)

E: Na czym polega proces myślenia o utworze? O czym myślisz?

D: Czasami długo i intensywnie myślę o stworzeniu utworu – już właściwie mam go zaplanowanego od początku do końca w głowie – po czym stwierdzam, że to nie jest ten moment – i nie spisuję utworu! Zostaje w umyśle, podczas gdy wystarczyłoby tylko przelać go na papier i oczywiście uwzględnić wszystkie poprawki, realne detale, które nie są możliwe do sprecyzowania w myślach. Tak się dzieje bardzo często.

E: Jak myślisz o komponowaniu?

D: W moim przypadku to jest regularnie powtarzająca się zasada. Przede wszystkim odcinam się kompletnie od kontaktów z ludźmi. Muszę przebywać zupełnie sama, w ciszy, przez parę dni lub nawet tygodni. To jest moment, kiedy się absolutnie wyciszam i myślę tylko i wyłącznie o utworze. Cały dzień wtedy jest jak jedna wielka medytacja...

E: Jak to jest? Czy najpierw słyszysz aurę brzmieniowa, zarys formy, nastrój? Co jest najpierw?

D: Przede wszystkim gdy człowiek jest wyciszony, inspiracje same napływają. Czasem mam potrzebę znalezienia dodatkowego bodźca: mam już aurę, mam już ideę, tylko szukam jakiegoś impulsu, żeby to wszystko uformować. Wtedy zdarza się, że słucham muzyki.

J: A skąd pochodzi ten bodziec, impuls? Ze środka? Z zewnątrz?

D: Bardzo często jest to coś z zewnątrz, np. woda w jeziorze, która potrafi się przerodzić w mym umyśle w zestaw interwałów, w barwę, w konstrukcję, dramaturgię formy. W ogóle przyroda jest dla mnie bardzo inspirująca.
(...)

J: Mówiłaś o katharsis, o melancholii. Czy uczuciowa strona muzyki jest dla Ciebie ważna?

D: Jest dla mnie bardzo ważna. Przede wszystkim ważne są emocje. To, w jaki sposób doprowadzę do pobudzenia emocji, to już są sprawy czysto techniczne, konkretne struktury, procesy. Nie chcę żeby osoba, która słucha mojej muzyki, analizowała, dlaczego to tak działa. Ma poddać się dźwiękom, wtedy przekaz zadziała najsilniej. Tak zaobserwowałam.

E: Czy masz skłonności do powracania do tych samych emocji, stanów w muzyce, w procesie komponowania?

D: Jestem raczej jednostronna, może nie dojrzałam jeszcze do innego typu emocji... Podobny czas, podobna pulsacja, coś organicznego w utworach.
(...)

E: Myślisz bardziej o kontrapunkcie niż o harmonii?

D: Zdecydowanie o tej drugiej. Teraz, jak większość młodych kompozytorów, jestem zainteresowana spektralizmem, i zastanawiam się, czy za jego pomocą jestem w stanie moje idee przekazać. W jednym z ostatnich utworów (*Hagalaz* dla zespołu Nonstrom – klarnet, wiolonczela, fortepian) operuję, mówiąc ogólnie, spektrum dźwięku e.

J: Wróćmy jeszcze do tego podstawowego zagadnienia: co stawiasz w centrum uwagi – barwę, rytm,...?

D: Barwy są dla mnie najważniejsze, staram się stworzyć organiczną pulsację, coś jak oddychanie. Chodzi o naturalne predyspozycje człowieka, słuchacza. Myślę również o pulsacji w skali mikro.

E: Natura – np. liść oświetlony promieniami słońca, który widzimy tu za oknem – możemy zobaczyć jego strukturę. Gdy zaś jest tych liści wiele obok siebie, jak na tej winorośli, to ich struktury się na siebie nakładają, nawarstwiają. Czy myślałaś o konstruowaniu swojej muzyki w „naturalnej" strukturze wielopłaszczyznowej?

D: To jest mój problem – ale szukam połączeń wielopłaszczyznowych, rozmaitych planów, sposobów budowania w głąb. Łatwiej jest oczywiście taki efekt uzyskać w muzyce elektroakustycznej, w muzyce instrumentalnej ta kontrola jest dużo trudniejsza.

E: W jaki sposób zamierzasz zgłębiać znajomość spektralizmu – w swojej samotni? Może myślałaś o studiach, (...) masz już bardziej konkretne plany?

D: Planów było dużo – kraje skandynawskie, to są rejony, które zawsze mocno mnie inspirowały. Muzyka elektroakustyczna, przede wszystkim. Sztokholm, czy może gdzieś w Norwegii. Teraz, po roku przerwy na uczelni, planuję zdawać na dalsze studia, już wyłącznie w zakresie muzyki elektroakustycznej. Słabo czuję muzykę instrumentalną, nigdy nie napisałam nic na większe obsady i jestem wręcz przerażona dyplomem w tym roku. Nie dorosłam do tego i może nigdy nie dorosnę, po prostu nie potrafię utrzymać w garści dużej obsady z wielką formą, ze wszystkimi strukturami, powiązaniami wewnątrz.
(...)

J: Wydajesz się osobą bardzo związaną z naturą i z działaniem w samotności. Ja nie widzę Ciebie w studiu komputerowym z fachowcem, który mówi: to tutaj teraz taki kod, taki moduł. Lubisz pracować w studiu?

D: Lubię, ponieważ jestem zamknięta w czterech ścianach, tylko z komputerem i to jest fascynujące, to jest ta samotność. Gdy tworzę muzykę instrumentalną, zawsze mam kontakt z muzykami, odbywam konsultacje, próby.
(...)

E: Jakie znaczenie ma dla Ciebie dramatyczność muzyki (bo to jest podstawowe zagadnienie z jakim kompozytor się styka, myśląc o napisaniu dzieła scenicznego)?

J: Ja tu dodam, że słuchając Twojej muzyki, odnoszę zwykle wrażenie, iż jest ona całkowicie adramatyczna, kontemplacyjna, nic się tam nie dzieje – i w tym kontekście ciekaw jestem, jak może wyglądać napisana przez Ciebie opera?

D: Właśnie to mnie najbardziej przerażało – jak zapanować nad dramaturgią dzieła tak rozciągniętego w czasie, w skondensowaniu napięć i różnych relacji. Okazało się jednak, że nie było aż tak źle – miałam przecież libretto, a nawet sam przebieg akcji podpowiada już w tej kwestii bardzo wiele.
(...)

J: A jak słuchasz muzyki?

D: Przez długi czas byłam słuchaczem mocno zbuntowanym przeciwko analitycznemu, typowo kompozytorskiemu podejściu – byłam przekonana, że słuchając w ten sposób jesteśmy skazani na niemożność podziwiania czystego piękna. Zazdrościłam pasjonatom, laikom, którzy potrafią je podziwiać. Oczywiście mam świadomość, że badanie i analiza są bardzo potrzebne, ale to jest dla mnie problem, że słucham, analizując. Czuwanie, obserwowanie – to niestety zawsze zostaje.
(...)

J: Czy malarstwo jest dla Ciebie ważne, czy przekłada się jakoś na muzykę?

D: Nie, wolę dążyć do własnej syntezy, do stwarzania dzieła multimedialnego od początku. Bardzo mnie inspiruje praca z artystami sztuk wizualnych, z poznańskiego Wydziału Komunikacji Multimedialnej. Wspólnie od podstaw tworzymy idee, cały zamysł, całość.

J: Skąd to dążenie do syntezy sztuk? Dlaczego wyszłaś poza granice czystej muzyki?

D: Sama się nad tym zastanawiałam. Czuję potrzebę współpracy z tymi artystami i zadaję sobie pytanie, dlaczego tak się dzieje. Myślę, że może to wynikać z braku poczucia pewności siebie w samej kompozycji, w samej muzyce, szukam więc oparcia, uzupełnienia na zewnątrz. Ale też sztuki wizualne po prostu mnie fascynują. Pierwsze próby twórcze w moim dzieciństwie to były eksperymenty plastyczne! Muzyka pojawiła się dopiero w dziewiątym roku życia. Dlatego jest to dla mnie i sentyment, i kontynuacja pasji.

E: Dostrzegam tu dziwną i ciekawą sprzeczność – z jednej strony element niepewności: do końca nie wiesz, wsparłabyś się na tym, na tamtym. Z drugiej strony jest w Tobie upór, konsekwencja. Jak Ty sama określiłabyś swoją postawę jako kompozytorki – czego jest więcej? Czy np. druzgocząca krytyka Twojego utworu, do którego Ty sama byłabyś w pełni przekonana, byłby w stanie radykalnie zmienić Twoje myślenie? Czy jesteś uzależniona od cudzych opinii?

D: Tak, ale te uwagi krytyczne rozważam – i albo dochodzę z osobą krytykującą do porozumienia, albo zostaję przy swoim. Krytyka jest dla mnie bodźcem do tego, żeby jeszcze raz jakieś sprawy przemyśleć, zastanowić się, pobudza mnie do dalszego szukania, analizowania... Ale chyba trochę brakuje mi pewności siebie. Być może dałabym się przekonać do niepopełnionych błędów, nie wiem. Natomiast odnośnie tej rozbieżności, o której była mowa w pytaniu, myślę, że upór i pasja tkwi głęboko we mnie. To jest moja postawa jako jednostki. Natomiast niepewność pojawia się dopiero wtedy, gdy dzieło ma ujrzeć światło dzienne. To jest obawa przed reakcją słuchaczy. (...) W sumie poznawanie swoich utworów polega przede wszystkim na obserwowaniu odbiorców. To, co ja myślę na temat moich kompozycji to jest w sumie 1/3 prawdy.
(...)

J: Jesteś swoim pierwszym analitykiem. A gdyby słuchacz po koncercie podszedł do Ciebie i powiedział coś, co byłoby idealnym odczytaniem utworu?

D: Trudno to sobie wyobrazić, bo każdy jest inny. Nawet jeżeli ujmuje wrażenia w takie jak ja słowa, nie znaczy to , że odbiera muzykę dokładnie tak samo. Ale w sumie to byłoby bardzo mile, dałoby poczucie spełnienia, przynajmniej jakiejś cząstki misji...

J: Jakiej misji?

D: Skomponowanie utworu to jest jakaś cząstka misji.

E: A w którym momencie poczułaś, że jesteś inna – bo ludzi interesuje przede wszystkim kupowanie pralek, samochodów, fajne wakacje – co się będziemy oszukiwać, jesteśmy inni... Kiedy to poczułaś?

D: Już w przedszkolu dzieci zawsze mówiły mi: jesteś taka śmieszna, taka inna. Tak było od początku, odmienny był np. mój sposób zachowania, bardziej kontemplacyjny – ucieczki do lasu, samotne wędrówki, sposób ubierania się – dzieci zauważają dziwaczne i niemodne ubranka. Zawsze byłam postrzegana jako inna, a przede wszystkim tak się czułam i czuję do dziś.

E: A Twój stosunek do otoczenia? Uważałaś, że jesteś gorsza, czy lepsza? Czy oceniałaś tych „normalnych"? Jak odnajdywałaś się w tej sytuacji?

D: Miałam potrzebę przebywania z dziećmi, ale jednocześnie czułam, że zupełnie nie potrafię się wśród nich odnaleźć, że brakuje nam płaszczyzny do porozumienia się. Często miałam wrażenie, że spoglądam na nie z pogardą. A ponieważ dzieci musiały się odgrywać za to moje nastawienie, sama czułam się pogardzana i gorsza. Błędne koło. Podobnie zresztą postrzegam dziś moje relacje z instrumentalistami – z jednej strony jest chęć współpracy, z drugiej – problem w przekazaniu myśli. Dopiero teraz uświadomiłam sobie tę analogię...
(...)

J: Jesteśmy w „Twoim" miejscu – sporo tu elementów indyjskich – dzwonek, słoń, bębenki, pajęczyna, która ma ściągać dobrą energię... Hinduskie są też tytuły Twoich utworów (Kwiat bogów na przykład). Mówiłaś o medytacji, kontemplacji... Czym dla Ciebie jest Wschód?

D: Bardzo mi filozofia Wschodu odpowiada, kontemplacyjne podejście do życia, ale i religia. Natomiast tytuły czerpię z różnych kultur – wiele z nordyckiej, np. *Hagalas* i *Ehwaz* to moja interpretacja run, które w ogóle bardzo mnie inspirują. Z kolei *Atnongara* wywodzi się z Australii, z kultury szamańskiej – to jest nazwa kamieni, kryształów, służących do wywoływania wizji podczas inicjacyjnego transu.

J: Tytuły są zatem melodyjne, raczej brzmią niż znaczą.

D: Tak, zawsze staram się, żeby tytuł – fonetycznie, intonacyjne – jakoś łączył się z kompozycją, jego brzmienie jest dla mnie ważne.

J: Widać więc bardzo silne duchowe inspiracje wschodnie. Czy mają też one jakiś wpływ na sprawy pozamuzyczne?

D: Zostałam wychowana w duchu tamtej tradycji. W filozofii wschodu fascynuje mnie inny sposób postrzegania sytuacji życiowych, poszukiwanie sensu, samo podejście do świata – nie materialistyczne tylko bardziej duchowe. Energia sama konstruuje życie, nasze nastawienie, nasz odbiór świata. Człowiek potrzebuje wyciszenia, kontemplacji, żeby dojść do istotnych wniosków na temat życia.

J: Czy to się wiąże z praktykami religijnymi?

D: Wiele osób posądza mnie o ateizm. Ja tymczasem wierzę, że istnieje pewna energia – nieważne czy ją nazwiemy energią kosmiczną, czy Bogiem. Można oczywiście na różne sposoby ją czcić – medytacją, modlitwą – ale zawsze będzie to więzienie przyjętych reguł, ograniczanie się. A w momencie, gdy sama decyduję o tym, że energię czuję blisko – mogę czcić ją na swój własny sposób. (...) Moja twórczość ma związek z podejściem dalekowschodnim, przede wszystkim za sprawą pulsacyjności. To wprowadza człowieka w trans, następuje czyste poddanie się muzyce.

J: Na przestrzeni dziesięciu minut? Jakoś nie kojarzysz mi się z osobą, która pisze bardzo długie utwory.

D: Czas ma faktycznie duże znaczenie, szamani podczas swych rytuałów potrafią go rozciągać. Ale można w tym odnaleźć analogie nawet w krótkim utworze, kiedy czas się zatrzymuje. To jest coś w rodzaju zbliżenia, soczewki, o której wspominał również Grisey. A więc człowiek ma szansę wejść w ten trans, jeżeli się całkowicie podda muzyce.

J: Czego słuchasz z muzyki współczesnej? Czy masz jakichś mistrzów, u których różne rozwiązania podpatrujesz?

D: Przede wszystkim spektraliści, a wśród nich Grisey – nazwisko, które musi paść. I oczywiście Scelsi - ostatni swój utwór buduje z jednego dźwięku – to jest niesamowita asceza materii, która umożliwia rozwinięcie innych, wyższych warstw.

W elektroakustyce – Szwedzi, przede wszystkim Ake Hodel, u którego najbardziej fascynuje mnie ekspresja słowa w text-sound compositions. I jeszcze jeden Szwed – Jesper Nordin, który tworząc bardzo skomplikowaną strukturę, potrafi za pomocą prostych środków zapanować nad dramaturgią całości. Instrument, elektronika, głos idealnie się u niego splatają, nie odczuwa się ich jako różnego materiału. Ten sposób myślenia bardzo mi odpowiada... Swego czasu Per Nørgård był dla mnie wielkim autorytetem. Od niego uczyłam się manipulacji rytmem, płynnych modyfikacji temp, a to są zabiegi działające na podświadomość. Z inspiracją jest generalnie tak, że w utworze innego kompozytora dostrzega się jakiś problem, o którym się później myśli i próbuje go rozwiązać po swojemu.
(...)

J: Jakie znaczenie ma dla Ciebie system równomiernie temperowany – czy sprawia, że czujesz się ograniczona? I drugie pytanie – czy tradycyjne elementy, takie jak rytm, barwa, harmonia, melodia są obecne w Twoim kompozytorskim myśleniu?

D: Muzyka elektroakustyczna zmieniła mój sposób myślenia – począwszy od stosunku do systemu równomiernie temperowanego, po formę i owe elementy. Gdy mamy do dyspozycji dźwięki elektroakustyczne, w których niekoniecznie daje się znaleźć analogię do dźwięków akustycznych –automatycznie prowokuje to do szukania innych kategorii dźwięków, czy wręcz do innego sposobu myślenia.

E: I to myślenie przekłada się też na muzykę akustyczną?

D: U mnie tak, od systemu równomiernie temperowanego całkowicie odeszłam i nie uważam go za adekwatny do emocji, które chcielibyśmy muzyką wyrazić. Natomiast w muzyce elektroakustycznej operuję raczej kategorią „masy dźwiękowej", nie rytmem, harmonią itd. Mimo że mam wgląd we wszystkie parametry dźwięków i mogłabym wszystko dokładnie sprecyzować. Wolę jednak działania intuicyjne zamiast generowania dźwięków, dokładnego obliczania. Gdy pracuję nad muzyką akustyczną, też nie rozróżniam tych elementów – wszystko traktuję jako jedną wielką masę. To właśnie myślenie przeniesione z pola elektroakustyki pomogło mi w zrozumieniu pewnych zagadnień związanych z fakturą czy harmonią na polu muzyki instrumentalnej.

J: Co jest dla Ciebie teraz największym problemem kompozytorskim?

D: Dramaturgia. Zauważyłam, że jedyną skuteczną metodą utrzymania dramatycznego napięcia jest użycie głosu. Nawet niekoniecznie z tekstem, bo napisałam również utwory zawierające w tej warstwie tylko pojedyncze głoski. Sama ekspresja głosu pozwala mi panować nad dramaturgią kompozycji, nad rozkładem napięć, a głos jest dla mnie instrumentem najczyściej ekspresyjnym.
(...)

J :Czy wierzysz w możliwość stworzenia własnego, oryginalnego języka muzycznego? Bo panuje teraz przekonanie, że wszystko już było... Jak się odnosisz do muzycznych nostalgii – neoromantyzmu, postmodernizmu?

D: Staram się nie identyfikować tego, co robię z tym, co już było – w przeciwnym razie na każdym kroku dostrzegałabym analogie i z pewnością bardzo by mnie to irytowało. Możliwości stworzenia własnego języka? Jest oczywiste, że muzykę każdego spełnionego kompozytora można rozpoznać, ale trudno powiedzieć, co czeka moją muzykę...

Poznań, Domek Dobromiły, październik 2004.
Pełna wersja wywiadu znajduje się na naszej stronie www.glissando.pl

Dobromiła Jaskot (1981)

Studiuje kompozycję w klasie Lidii Zielińskiej w poznańskiej Akademii Muzycznej. Laureatka licznych konkursów kompozytorskich i stypendiów twórczych (m.in. Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Prezydenta Miasta Torunia). Uczestniczyła w wielu warsztatach muzyki nowej w Polsce i zagranicą. Zajmuje się edukacją muzyczną, pracując z dziećmi nad formami artystycznego wyrazu, wspólnie z Tomaszem Praszczałkiem animuje poznańskie życie muzyczne. Uczestniczy także przy realizacji projektów przestrzenno-multimedialnych.

Jaskot tworzy muzykę głęboko emocjonalną, której ciemne brzmienia, zatopione w niepokojącym pogłosie wyzwalają najczarniejsze ludzkie myśli. Kompozycje elektroakustyczne utrzymane są w aurze metafizycznego napięcia i strachu (*how-who, Liija*), natomiast w twórczości instrumentalnej istotna jest mantryczna niemal powtarzalność struktur ukazywanych w subtelnie odmiennych odsłonach (*atnongara*). Ostatnio kompozytorka zwraca się w stronę spektralizmu, łącząc go z inspiracjami naturą i aurą dalekowschodnich pocztówek dźwiękowych.

Daniel Cichy

Ważniejsze kompozycje: *Kwiat Bogów* (2001), *Legenda* (2001), *Ehwaz* na 2 perkusistów (2002), *atnongara* na fortepian (2002), *'t* – projekt audio-wizualny (2002), *anAphrase* na skrzypce i taśmę (2003), *phrasAmador* na wiolonczelę i taśmę (2003), *how-who* na głos żeński i live electronics (2003), *Ogrody* na taśmę (2003), *Liija* na taśmę (2003), *Anatta* (2004), *Hagalaz* (2004).

Tomasz Praszczałek

J: Jak to się dzieje, że taki młody, inteligentny i przystojny człowiek pakuje się w kompozycję, dziedzinę trudną, ezoteryczną i zazwyczaj niedochodową? Po co Ci to?

T: Wszystko prowadziło raczej nie do tego. Na początku, w liceum, myślałem o studiach matematyczno-fizycznych, potem zmieniłem profil na biologiczno-chemiczny. Naukę w szkole muzycznej zacząłem w wieku 9 lat, więc skończyłem ją w trybie przyspieszonym.

E: Ale dlaczego poszedłeś do tej szkoły?

T: Dlatego, że w małej miejscowości, w której mieszkałem, w Chełmży pod Toruniem, akurat zakładali szkołę muzyczną pierwszego stopnia, więc w sumie to był przypadek.
(...)
Zaczęło się właściwie tak, że Dobromiła [Jaskot] mnie zaciągnęła na kursy wykonawstwa muzyki fortepianowej i wokalnej XX wieku, tam poznałem Grażynę Pstrokońską-Nawratil i pokazałem jej jakieś rzeczy, które pisałem.

E i J: Czyli już pisałeś, zacząłeś jeszcze wcześniej?

T: Jasne, coś próbowałem pisać, ale to były drobiazgi.

E: A dlaczego zacząłeś pisać?

T: Czy ja wiem? Tak po prostu...

E: A wiersze też piszesz?

T: Też. O, to chyba nawet dłużej.

E: A prozę?

J: Też.

E: I co jeszcze robisz? Konstruujesz coś? Przeprowadzasz eksperymenty biologiczno-chemiczne, zgodnie z profilem?

T: (śmiech) Różnymi rzeczami się zajmowałem. Właściwie nie było dziedziny, której bym nie tknął w którymś momencie, od ogólnopolskiego finału konkursu wiedzy o historii i kulturze Żydów w Polsce w I klasie liceum, przez olimpiadę matematyczną, konkursy wiedzy ekologicznej, olimpiady chemiczne, polonistyczne aż po konkursy krasomówcze po angielsku i recytatorskie po niemiecku. Było tego strasznie dużo i w pewnym momencie z trudem przyszło mi coś wybrać. (...)

J: Mi się wydaje, że najważniejszy jest nie tyle fakt, że pisałeś, ale że chciałeś pokazać to Pstrokońskiej-Nawratil. Dlaczego?

T: Bo po prostu tam była. Duże wrażenie robił na mnie fakt, iż studiowała u Messiaena. Pamiętam, że podczas pierwszego wykładu nie miał kto jej pomóc w przekładaniu kaset, włączać, wyłączać – więc podszedłem i nawiązałem z nią w miarę dobry kontakt. Potem (...) przejrzała sporo moich rzeczy i akurat te, nad którymi najwięcej się napracowałem i na których mi zależało, od razu wywaliła, a zainteresowała się innymi. Powiedziała, że mam zrobić to, to, to i to. I z tym mnie zostawiła, przyjechałem w styczniu, nie zrobiwszy nic z tego, o co mnie prosiła.

E: Nie podobało Ci się to, o co Cię prosiła?

T: Nie, w ogóle nie czułem, że to jest to, co powinienem robić, więc napisałem zupełnie nowy utwór, którym ona była zachwycona, i od tego czasu zaczęła się nasza świetnie układająca się współpraca, właściwie rozumieliśmy się bez słów. Po prostu w lot chwytaliśmy, co chcieliśmy sobie powiedzieć nie wyobrażałem sobie więc rozpoczęcia studiów u nikogo innego.
(...)

E: Dlaczego po tych wszystkich eksperymentach zdecydowałeś ostatecznie: muzyka?
(...)

T: Nie wiem. Mógłbym powiedzieć: czułem powołanie, ale nie – tak po prostu się stało, zapewne był to jeden z wielu przypadków w moim życiu...
(...)
E: Masz emocjonalny stosunek do muzyki?

T: Tak, zdecydowanie.

E: Jak jej słuchasz, jak przeżywasz?

T: To jest tak, że muzykę czuję w różnych częściach ciała. Tę, która mi się najbardziej podoba, odczuwam całym sobą. Niewiele

jest takich utworów: na pewno *Wariacje goldbergowskie, Pasja Mateuszowa, Quatre Chants pour franchir le seuil* Griseya, na razie tyle może...
(...)

E: Od paru lat słuchasz muzyki i wiesz już, co jest Ci bliższe, a co mniej. Czy mógłbyś nam o tym opowiedzieć?

T: Wydaje mi się, że nie chodzi tu o bliskość czy o jej brak. Stosuję zwykle dwie miary: jest coś, co cenię, a niekoniecznie lubię; coś, co lubię, a niekoniecznie cenię i wreszcie coś, co i lubię, i cenię. Nastawienie na dźwięk, na sam dźwięk, to cenię i lubię. Dźwięk to nie jest coś stałego, to zjawisko rozgrywające się w czasie, proces. Ważne jest rozsądne dysponowanie materiałem, jaki się ma, nie szafowanie nim; ważne są narzucone sobie ograniczenia. W pewnym momencie doszedłem do wniosku, że mogę dysponować tylko tym, nad czym panuję. A tego jest zawsze mało...
(...)
Coś tam zawsze mnie zainspiruje, jakiś pomysł mogę podchwycić, ale do tego samego efektu prowadzi tysiąc różnych dróg i tak naprawdę nie o efekty chodzi – to znaczy nie o efekty w sensie „efekciarstwa" (że od jednego wezmę jeden efekt, od drugiego inny). W wielu współczesnych kompozycjach przeszkadza mi właśnie najbardziej to, że nie są utworami, tylko zbiorami efektów. Mam nadzieję, że mnie samemu udaje się tego unikać.

E: I kolejne zagadnienie odnośnie muzyki nie Twojej, tylko właśnie słuchanej. Zastanawia mnie, dlaczego tylko niektórzy w pewnym momencie zaczynają słuchać muzyki nowej, mają taką potrzebę. Ja sama do nich należę, Ty też. Skąd to się wzięło u Ciebie?

T: Na początku z przekory: że nikt tej muzyki nie lubił, nie słuchał. W ogóle jestem osobą przekorną i prowokacyjną mam naturę. Zarazem w pewnym momencie to się po prostu stało moim światem, zaczęło odpowiadać mojej wrażliwości.

E: A jeśli chodzi o muzykę dawniejszą?

T: Renesans, barok wczesny. Monteverdiego uwielbiam. W baroku i renesansie podoba mi się najbardziej to, że forma buduje się dopiero w trakcie (*forma formans*). Nie ma ustalonych norm, bo one właśnie dopiero się kształtowały (mam tu na myśli np. sonatę klasyczną, kwartet smyczkowy).
(...)
Pociąga mnie nieprzewidywalność konstrukcji. Że mam temat, ale to jest tylko pretekst do budowania, nie wiem tak naprawdę, co się z nim stanie. A gdy mam tematy w sonacie, to wiem, że będzie pierwszy, drugi, potem ich przetworzenie, a potem znowu pierwszy i drugi zespolone w jednej tonacji...
(...)

E: A co Cię interesuje w komponowaniu?

T: (śmieje się). To może śmiesznie zabrzmi, ale egzystencjalne problemy ludzkiej natury. To, co jest od zawsze w człowieku jako człowieku, a nie: człowieku-wytworze kultury czy społeczeństwa.

E: No tak, teksty, jakie piszesz o muzyce, potwierdzałyby tę odpowiedź. A jak zamierzasz łączyć pracę nad językiem kompozytorskim z pisaniem o muzyce, że nie wspomnę o recenzjach...
T: Chodząc na koncerty, słuchając, czytając, zbieram materiał, myślę i piszę bez przerwy. Są jednak okresy, kiedy muszę się wyłączyć na jakiś, i wtedy komponuję. Wygląda to tak, że „piszę" je przez rok, dwa, a zapisuję fizycznie w trzy tygodnie. Wiec jeśli już zacznę komponować, zajmuje mi to 16, 18 godzin dziennie, natomiast jeśli idzie o krytykę, to pisząc, mogę normalnie funkcjonować...
(...)

E: Wiem, że pewnie codziennie studiując kompozycję, myśląc o komponowaniu, zastanawiasz się nad... barwą? Harmonią? Tym, co chcesz wyrazić? Jak być określił te obszary Twojego zainteresowania?

T: Na pewno dźwięk jako sam dźwięk. Barwa i harmonia w dużym stopniu. Natomiast, jeśli chodzi o wyrażanie – po to piszę muzykę, aby uniknąć wyrażania słowami, bo ona dotyka takich rzeczy, które dla języka są nieosiągalne, że zacytuję Susanne Langer: „granice języka nie stanowią granic poznania". Muzyka idzie właśnie poza granice języka i o tym nie można mówić. To daje niesamowitą możliwość wyrażania głębi emocji, które w nas są.

E: Czyli gdzieś w tym wszystkim jest człowiek: Ty jako człowiek i człowiek sam w sobie?

T: Powiedziałbym tak: człowiek jako jednostka ze swoimi dramatami, które każdy przeżywa sam w sobie. Bo to jest chyba największa tajemnica i cud. (Milczy, po czym patetycznie i ironicznie) „Człowiek-wieczna zagadka". (śmieje się)

J: Czyli jesteś romantykiem?

T: Nie wiem, nie myślę o tym... Może gdzieś to tam jest. Nie zastanawiam się nad tym; to zabawne, bo mam raczej intelektualne podejście do muzyki. To oczywiście kwestia wyważenia emocji i intelektu, odwieczny problem wszystkich twórców...
(...)

E: Jednak muzyka zawsze musi być jakoś zrobiona. Jak pracujesz nad konstruowaniem dźwięku? Rozwiń to, co zacząłeś mówić...

T: W tej chwili posługuje się techniką, której nauczyłem się głównie u Höllera, ale którą stosuję na swój sposób. Tworzę pewien kształt dźwiękowy, który jest jednocześnie organizacją harmoniczną i melodyczną, powiedzmy ciąg dwudziestu, dwudziestu paru dźwięków, który zawiera w sobie pełną skalę chromatyczną i jest podzielony na nierównej długości odcinki tworzące pola harmoniczne. Tworzę go intuicyjnie, choć oczywiście mam swoje ulubione harmonie. I to się przekłada na relacje czasowe, ponieważ każdemu dźwiękowi przyporządkowana jest inna miara czasowa, inna ilość powtórzeń itd. To jest związane także z prawami percepcji, na przykład z tym, że 8 sekund to jest maksymalna długość, by percypować coś jako pojedyncze wydarzenie muzyczne, a stosunek 5:6 jest progiem odbierania zmiany rytmicznej.
(...)
Mam pewną strukturę, mam komórki, zestawiam je, permutuję, transponuję, odwracam, natomiast jeśli coś nie zgadza mi się ze strukturą, a ma lepszy rezultat dźwiękowy – to używam właśnie tego, bo muzyka jest dla mnie zawsze ważniejsza od matematyki. W muzyce...

J: Kiedy słucha się Twoich kompozycji jak Flash czy three poems, *słychać wyraźne ograniczenia: materiałowe, dramaturgiczne, obsesyjne stosowanie paru zwrotów, powoli rozwijanych i powtarzanych... Czy wiąże się to z treścią tych utworów, czy to wyraz postawy, o której mówiłeś?*

T: To zupełnie nie tak. Po pierwsze, tamte prace traktuję raczej jako ćwiczenia kompozytorskie, a nie utwory; za pierwsze dzieło uważam *Mother Nature, Come To Daddy*, nad którym pracowałem półtora roku – po raz pierwszy raz tak długo i intensywnie.
(...)

E: Jak się odnajdujesz w pejzażu europejskiej muzyki współczesnej? Zachód, ten intelektualny i introwertyczny jakoś, gdzie są Quatre Chants..., *ale nie ma krzyku Ustwolskiej...*

T: Lubię stereotypy i jestem za ich kultywowaniem i pielęgnowaniem, sam siebie zaszufladkuję jako introwertycznego egzystencjalistę.

E: Czyli zachodni jesteś?

T: W pewien sposób. Powiedziałbym: francuski, ale jednocześnie niemiecki.

J: Tak się nie da!

T: Jakże nie? Powiedziałbym: mający za sobą te podstawy tradycji, ale i to esprit! (śmieje się) Ale bardzo lubię Rosję. To jest ciągłe ścieranie się różnych rzeczy, fascynuje mnie wiele zjawisk ze sobą sprzecznych...

J: Czy uważasz, że będąc młodym, możesz podejmować wszystkie tematy i w żadnym momencie nie staniesz się pretensjonalny i egzaltowany? Że nie poturbujesz się dotkliwie przy wyważaniu otwartych drzwi albo powtarzaniu tego, co ktoś tam napisał 250 lat temu?

T: Zawsze jest takie niebezpieczeństwo... he, he, wiem, do czego to zmierza! (wszyscy się śmieją).

J: Czytałem parę Twoich tekstów...

T: Rozumiem. Jasne, że jest się narażonym na naiwność i jak 20-letni młodzieniec mówi o przeżyciach egzystencjalnych, o śmierci, to ma to zupełnie inną rangę niż w ustach 80-latka, który przeżył całe życie. A z drugiej strony ten pierwszy może mieć bardziej intensywne doznania przez rok świadomego życia, niż tamten miał przez 60... Tak więc nie byłbym za przykładaniem takiej miarki, choć na pewno dużo przychodzi z doświadczeniem. Niektóre tematy, które podejmuję – w tekstach czy wystąpieniach – narażają mnie na śmieszność, ale i tak mam potrzebę mówienia o nich i nie będę tego unikał. A z czasem ta śmieszność pewnie przejdzie...

J: I to stoi w sprzeczności z postmodernizmem, gdzie takich treści wyrażać nie wypada, co najwyżej z cudzysłowami, uśmieszkami, skrzyżowanymi palcami.

T: W ogóle mnie trendy nie obchodzą, no może poza ubiorami (śmieje się). No i kosmetykami. Uwielbiam zapachy, mógłbym chyba konstruować perfumy.
(...)

J: Jesteśmy na tropie Twoich inspiracji. Patrząc na utwory, zauważamy jak są rozmaite: asceza Cummingsa, buddyzm, codzienne doświadczenie, silne inspiracje literaturą i teatrem. Jakie to ma przełożenie na kompozycje?

T: Mam z tym duży problem, ale i nie problem. Strasznie dużo mi się podoba i trudno mi powiedzieć, w którym kierunku pójdę. Spróbowałem bardzo wielu rzeczy, różnie się to przełożyło... Inspiracje są rozmaite i często ulegają zmianie nawet podczas pracy nad jednym utworem, na przykład kiedy pisałem *Mother Nature Come To Daddy* był inspirowany jednym, a w czasie pisania przerodził się w coś zupełnie innego, z powodu osobistych doświadczeń i emocji. To jest długa historia bardzo bliskiej mi osoby, mojej kuzynki nie mającej jeszcze 18 lat, która umierała dwadzieścia jeden miesięcy. Wiadomość o jej chorobie przyszła niespodziewanie. To jest dziwne, bo w ostatnim okresie blisko zetknąłem się ze śmiercią. Pamiętam ten pierwszy kontakt – jedna z moich ulubionych nauczycielek, która miała 29 lat, zginęła w wypadku samochodowym. (...) Ale staram się podejść do tego na sposób, powiedziałbym, wschodni: jako do doświadczenia, które mi dano, które mam przeżyć, które ma mnie wzbogacić.
Jednak nie pozwala mi to uciec od emocji, które odczuwam i które są, jakie są. Utwory, które piszę, są cały czas tym doświadczeniem przepojone. *Lieber Felix*, to do słów Fanny Mendelssohn z ostatniego listu do brata, jaki napisała przed śmiercią, przed atakiem serca. I tragiczność tego, że się nie widzieli przez kilkanaście lat, później planowali spotkanie, ona dostała ataku, on tak zaniemógł, że nie przyjechał nawet na pogrzeb, po czym wkrótce sam umarł po dłuższej agonii. Teraz piszę *Ofelię*, która też jest w znaczący sposób powiązana ze śmiercią, bo libretto – które też sam piszę – zaczyna się od śmierci trójki bohaterów, po czym przechodzi przez cały cykl i znowu wraca do śmierci. (...)

J: A skąd tytuł Mother Nature...*?*

T: Tytuł jest ironiczny (śmieje się). *Mother Nature* – zmieniła się też moja interpretacja tytułu z powodu pewnych rozmów i wydarzeń – z tego, że dźwięki użyte w partii taśmy są dźwiękami naturalnymi: świń, psów i kotów; równie naturalny jest dla mnie wybrzmiewający dźwięk gongu. A *Come to Daddy*, ponieważ ona przychodzi w objęcia śmierci. A w ogóle tytuł wziął się z reklamy butów (śmieje się). To jest zawsze tak: zaczynasz coś robić i nagle pojmujesz, że to, co wtedy wybrałeś intuicyjnie, miało już wcześniej jakiś głęboki sens, którego wcześniej nie dostrzegłeś. I podobnie było z tym utworem: niby tytuł z reklamy butów, ale później zmienił sens. (...) Dlaczego zwierzęta? Podobały mi się te dźwięki, więc zacząłem je przetwarzać, ta obróbka zaczęła się w studiu poznańskim, gdzie miałem zajęcia z muzyką elektroakustyczną. Miksowałem to, szukałem wyobrażonych dźwięków, zaczynało mi się to powoli kształtować...
(...)

E: Na jakim jesteś teraz etapie: czy do czegoś dojrzewasz, myślisz na czymś poważnym, czy raczej odpoczywasz?

T: Nigdy nie odpoczywam od komponowania. To cały czas pracuję, nawet jak nie jestem tego świadomy do końca, a nawet jak nie jestem w ogóle świadomy. A często się to niestety zdarza (śmieje się). Ciągle mam wrażenie, że poświęcam za mało czasu pisaniu i skupianiu się nad tym. Na wszystko jest za mało czasu: żeby chłonąć, przeżywać, pisać, spotykać, poznawać, strasznie by się tego dużo chciało – ale chciałbym też wydzielić czas tylko dla siebie, na komponowanie, kiedy nie mogę ani czytać, ani oglądać filmów, ani słuchać, co najwyżej chodzić na spacery. Kompletne odcięcie się od zajmowania umysłu czymś innym. I wtedy widzę, jak daleko temu, co piszę, do natury. Doskonałość natury to jest faktycznie coś, co mnie najbardziej pobudza. Czyli Bóg po prostu.
(...)

E: Czym jest dla Ciebie chrześcijaństwo?

T: Jedną z możliwości. Niesamowitą historią, kulturą, czymś jednocześnie żywym i martwym. Jest w nim jakaś martwota form, jak msza, która mnie i odrzuca, i pociąga. Wszędzie się kryje taka dwuznaczność, co najmniej: dwuznaczność, i to jest niezmiernie fascynujące. Nie lubię chodzić do kościoła, jeśli ma to być obowiązkowe słuchanie czegoś, natomiast lubię słuchać mszy jako formy, która przetrwała tak długi czas i poczuć w niej tę kostyczność, tradycję. Jeszcze bardziej fascynuje mnie może kultura ortodoksyjnych Żydów, i to, że tak naprawdę szansę przetrwania gwarantuje możliwie największa konserwatywność.

E: Jak ma się wiara do twórczości?
(...)

T: Wiara jest czymś, z czym się zmagam, z muzyką i twórczością również. I jednocześnie nie jest to zmaganie aktem walki, ale miłości.

E: Ale w tym kontekście ciekawie brzmi, co powiedziałeś o chrześcijaństwie. Że odniosłeś to do tradycji, do form, a nie do samego Boga.

J: Uważasz, że wiara jest poza Kościołem?

T: Dla mnie tak.

E: Ale poza chrześcijaństwem?

T: Nie wiem. Poza religią. Tworzę jakąś swoją religię z tego, co metafizycznie przeżywam. Ale nie są to rejony, których chciałbym dotykać. Bo wszystko, co się mówi, może tu zabrzmieć śmiesznie.
(...)

J: A czy jest jakaś sytuacja, która by Cię skłoniła do sprzeciwu? Bo słyszymy, że wschodni dystans, że coś się przydarza, coś wzbogaca, że jest wiele rodzajów miłości, że wszystko tolerujesz – a czy jest coś, czemu się sprzeciwiasz?

T: Wielu rzeczom. A można sprowadzić do jednej: kiedy ktoś nie wykorzystuje tego, co mu jest dane w taki sposób, w jaki zostało mu to dane. Kiedy ktoś nie stara się być na tyle człowiekiem, na ile jest mu to dane.

J: Ale czy to nie jest jego prywatna sprawa?

T: Tak. Ale emanacjami prywatnych sytuacji są relacje międzyludzkie. To, co się w człowieku dzieje, wpływa na wszystkich wokół.
(...)

J: Przenieśmy się teraz może w inne rejony. Czy czujesz się związany z jakimś zjawiskiem, które wszyscy byśmy chcieli widzieć, czyli z młodymi twórcami, z jakimś pokoleniem kompozytorskim – czy dostrzegasz coś takiego?

T: Wydaje mi się, że jest pokolenie, w którym wszyscy szukamy, idziemy w różnych kierunkach. Cenne jest poznawanie tych ludzi, spotykanie się z nimi, robienie czegoś razem – w kupie raźniej... Organizujemy różne rzeczy w Kole Młodych ZKP czy razem z Dobromiłą [Jaskot] i paroma jeszcze osobami w Poznaniu, to jest bardzo fajne. Dobre jest też, że poznajemy ludzi, którzy coraz bardziej świadomie to odbierają. Wiele razem poznajemy, wymieniamy się np. nagraniami. Ale to poznawanie i wzajemne inspirowanie prowadzi do różnych rezultatów. Nie mam potrzeby działania i tworzenia w jakimś pokoleniu, identyfikowania się z grupą, pisania manifestu. Inspiruje mnie wiele rzeczy, wiele mi się podoba, ale wiem, że ja pewne kwestie bym rozwiązał zupełnie inaczej – i właśnie dlatego cieszę się, że jest tylu młodych kompozytorów, tyle się dzieje, tyle powstaje dobrych utworów, bo przecież sam bym wszystkiego nie napisał (śmieje się).
(...)

J: A jak zamierzasz zarabiać pieniądze i utrzymywać rodzinę?

T: Chciałbym uczyć na akademii muzycznej rzeczy związanych z muzyką, a zwłaszcza z kompozycją. Myślę, że pensja profesora kompozycji na zachodniej uczelni jest satysfakcjonująca, a jeśli uczyć, to raczej tam. Oczywiście najlepiej byłoby się utrzymywać z samego komponowania, ale to życie pokaże. Jednak dobra posadką na niemieckiej uczelni bym nie pogardził. Bardzo dobrze znając parę języków obcych, mam możliwość znalezienia pracy tam, po to, żeby móc spokojnie utrzymać rodzinę i mieć więcej czasu na kompozycję – nie tak jak w Polsce, gdzie trzeba ciągle latać za pieniędzmi, łapać po dwa, trzy etaty...

E: A gdyby się tak jednak stało, że nikt nie chciałby słuchać Twojej muzyki, żadne ważne festiwale nie chciałyby jej wykonywać, to jakbyś Ty na to zareagował?

T: Popełniłbym samobójstwo! (śmieje się). No, mój Boże, tragedia życiowa? Tak nie może być. Jak się nie dopuszcza do siebie myśli o pewnych rzeczach, to one się po prostu nie dzieją. Mnie to nie spotka!

Warszawa, Café Iluzjon, maj 2004.
Pełna wersja wywiadu znajduje się na naszej stronie www.glissando.pl

Tomasz Praszczałek (1981)

Kompozytor, pianista i krytyk. Kompozycję studiuje w poznańskiej Akademii Muzycznej u Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, przebywał również na stypendium w Kolonii, gdzie studiował u Yorka Höllera (kompozycja) i Klausa Oldemeyera (fortepian). Laureat konkursów kompozytorskich (m.in. I Międzynarodowy Konkurs dla Młodych Pianistów-Kompozytorów w Sankt Petersburgu, Międzyuczelniany Konkurs na Fugę Szkolną w Bydgoszczy, Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski im. Tadeusza Bairda w Warszawie – 2000, III Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski w Sankt Petersburgu – 2002). Stypendysta Deutscher Musikrat jako młody krytyk muzyczny. Jego utwory były wykonywane m.in. na festiwalu „Warszawska Jesień", Musica Polonica Nova, Poznańskiej Wiośnie Muzycznej.

Praszczałek to umysł wrzący, poszukujący inspiracji w literaturze niemieckiej, włoskiej, francuskiej i rosyjskiej, eksperymentujący z modnymi kompozytorskimi trendami, formami teatralnymi (opera *Esfjer* do libretta N. Gola), a ostatnio zainspirowany koncepcjami Yorka Höllera.

W utworach podejmuje często tematy ostateczne, próbuje rozliczyć się z śmiercią, jak w klarownym i niemal lirycznym *Lieber Felix*, czy agresywnym i buntowniczym *Mother Nature. Come to Daddy*. Spektralne inspiracje zawarł w formalnie lustrzanym *Im Augenblick*, natomiast przykładem kompozytorskiej ascezy są *3 poems* do słów E. E. Cummingsa. Partia sopranu składa się tam z ledwie kilku dźwięków, a słowny minimalizm poety odzwierciedla narracja poszatkowana pauzami, odsłaniającymi bezkres międzydźwiękowej przestrzeni. Ostatnie kompozycje to przykład zastosowania metody kompozytorskiej Höllera. Jej fundamentem jest prekompozycyjny wybór około dwudziestu dźwięków, które zawierają w sobie całą skalę chromatyczną i, podzielone na nieregularne odcinki, tworzą określone pola harmoniczne. Owa struktura wyjściowa stanowi model organizacji czasu, przebiegów melodycznych i ukształtowań harmonicznych całej kompozycji.

Daniel Cichy

Ważniejsze kompozycje: *Agnus Dei* dla 10 wykonawców (1999–2000), *Sator* na sopran solo i ekologiczne surowce wtórne (2000), *Lux aeterna* na cztery głosy męskie (2001), *Pranajama* na instrumenty dęte i perkusję (2001), *3 poems* na mezzosopran i fortepian (2001), *Im Augenblick* na klarnet i altówkę (2002), *Recordare* na osiem głosów (2002), *Flash* na dwa flety i fortepian (2002), *Estjer*, opera do libretta N.Gola (2002), *Mother Nature. Come to Daddy* na klarnet, kontrabas, perkusję i taśmę (2003), *Lieber Felix* na recytatora i fortepian (2004), *Cztery pieśni do słów Manfreda Wolffa* (2004)

Andrzej Kwieciński

Ewa: Andrzej Kwieciński. Nasz kolejny rozmówca. Dzień dobry.

Andrzej: (posępnie) Dzień dobry.

E: Twoja najnowsza płyta…

A: (śmieje się)

E: …wydana w ECM (śmieje się) różni się dość zasadniczo od pierwszej. Stąd moje pierwsze pytanie: czy już wiesz, jak chcesz pisać muzykę, czego w niej szukasz, do czego dążysz? Czy w ogóle jeszcze szukasz?

A: Boże święty! Wiem, ale nie powiem… Przecież przez całe życie szuka się języka. Tak naprawdę każdy utwór jest inny od poprzedniego, nawet jeżeli już się znalazło najodpowiedniejszy język. I chyba to, co teraz robię, jest najbliższe *Umbrae*. (...) W nim samym jest tyle materiału, że można na jego podstawie pisać jeszcze wiele utworów. Tak właśnie to robię.

E: A powiedz w takim razie, jaka była droga, którą dochodziłeś do tego punktu? Zawiła czy prosta? Co Cię fascynowało rok, dwa, cztery lata temu?

A: Ale się uśmiechasz cynicznie! Mam się teraz spowiadać? Przede wszystkim mój profesor Stanisław Czarnecki, u którego się uczyłem, bardzo dużo mi dał. To, co on robi na początku ze swoimi uczniami, jest bardzo fajne. Ale miałem też swoje zainteresowania, zanim przyszedłem do niego. Już wtedy zachwycałem się Szymańskim, co słychać w paru utworach.

J: W Koncercie fortepianowym?

A: Nie ma żadnego *Koncertu fortepianowego*.

J: Mam dziwne wrażenie, że słyszałem taki Koncert *podpisany przez Andrzeja Kwiecińskiego.*

E: Cicho, cicho… Był, ale został spalony, nie ma.

A: Jednak najważniejsze postaci, dzięki którym zacząłem dochodzić do *Umbrae*, to Paweł Mykietyn, a potem Hania Kulenty. Dzięki ich muzyce i radom zacząłem do wszystkiego podchodzić inaczej: do materii dźwiękowej, do myślenia o sposobie konstrukcji utworu. Paweł ma bardzo analityczne spojrzenie: kiedy bierze partyturę, to wszystko analizuje bardzo dokładnie, przychrzania się do każdego szczegółu, wyłapuje małe błędy, których ja nie zauważam. Bardzo lubię te lekcje, bo są niezwykle konstruktywne. Jeżeli chodzi o język, to właśnie Hania Kulenty mnie inspiruje.

E: Chodzi o styl?

A: Tak, o jakiś rodzaj intensywności, ekspresji. Natomiast inni? Uwielbiam Sikorskiego i Feldmana, to słychać na pewno. Po prostu kocham. To są też kompozytorzy bardzo ważni dla mnie.
(...)

J: Co Cię dokładnie fascynuje w utworach Feldmana czy Sikorskiego – styl, pomysł?

A: Czas. Sposób traktowania czasu. Bardzo długo był to dla mnie najważniejszy element w muzyce. I problem pamięci. *Luce nella notte* to utwór składający się z jednego akordu, który za każdym razem pojawia się w zupełnie innej instrumentacji, w różnych pozycjach, we fragmentach. Tak jakbyśmy w różnym świetle oglądali jakiś obiekt. Tak naprawdę *jest* to bardzo proste. Chodziło mi o zatrzymanie czasu. Przy *Desire* i *Luce nella notte* na początku komponowałem w sposób bardzo spekulatywny. W *Desire* jest to bardzo prosty pomysł, polegający na zagęszczaniu akordu a-moll, który fluktuuje. Jest to klaster diatoniczny (a-moll harmoniczna). Wiedziałem, że w takcie 79. będzie crescendo w drugim klarnecie razem z trzecim fletem z drugiej orkiestry, wszystko dokładnie wiedziałem. Natomiast teraz piszę tak, że wszystko płynie. Ja sobie siadam, mam przed sobą czyste kartki papieru, włączam metronom i słucham tej muzyki. Słucham, co się dzieje i staram się to wszystko graficznie zanotować. Później dopiero zapisuję nutami. Ta muzyka nie jest tak bardzo przemyślana, jest raczej ze środka. Chciałem komponować tak, jakbym improwizował.
(...)

E: To, co jest najbardziej uderzające w Umbrae, *ale również we wcześniejszych utworach, to duża intensywność. W* Umbrae *muzyczna aura jest dużo bardziej drapieżna, niż u Hanki Kulenty. Mam wrażenie, że to jest właśnie cel, który chcesz muzyce osiągnąć. Czy tak jest?*

A: Tak. To, co teraz mnie interesuje, to właśnie intensywność, silna ekspresywność. *At grey moonrise* dlatego jest tak intensywny, bo, tak jak powiedziałem, całkowicie dałem się ponieść emocjom. Nie myślałem o formie, to po prostu płynęło.

E: A czy możesz w takim razie sformułować, co jeszcze jest dla Ciebie podstawową kategorią, taką która Cię najbardziej pociąga?

A: Chcę pisać prostą muzykę.
(...)

A: Pisząc *Umbrae*, dowiedziałem się, co to jest spektrum i spróbowałem. Przecież to proste, materiał tylko do 16 tonu harmonicznego. Góra bardzo ładnie brzmi – taka rozstrojona, jednocześnie prawie diatonicznie, niby tonalnie, ale coś zgrzyta, coś jest nie tak.. To mi się spodobało i właśnie od tego zacząłem. Oczywiście wszystko sprawdzam na fortepianie. Teraz od miesiąca spisuję trzyminutową partię fortepianu w utworze dla Nonstromu. Bez fortepianu nie poradziłbym sobie, bo faktura akordów jest bardzo gęsta, są to prawie klastery. Natomiast *Umbrae* pisałem w zasadzie w ogóle bez fortepianu.
(...)

E: Co jest Ci bliższe? Czego byś nigdy nie zrobił? O czym wiesz, że jest Ci tak obce, że byś tego nie dotknął?

A: Teraz to już tylko muzyki tonalnej. Nie umiem jej pisać. Oprócz zadań harmonicznych, co mi sprawia pewną przyjemność. W ramach hobby piszę sobie fugi. Tak dla odprężenia.

J: To bardzo zdrowo.

A: Tak, kondycji się nabiera.

J: Ale dlaczego nie mógłbyś pisać muzyki tonalnej?

A: Po prostu tego nie czuję. Mówiąc o muzyce tonalnej, mam na myśli na przykład muzykę filmową, w sensie potocznym. Chodzi o sytuację, kiedy kompozytor wyzbywa się siebie i dostosowuje do obrazu. Pisze muzyczkę, podkład. Czegoś takiego bym nie zrobił. Wiem, że niektórzy kompozytorzy tak potrafią i to oczywiście nie jest inwektywa, oni po prostu są do tego stworzeni. Ja na pewno napisałbym złą muzykę filmową.

E: A teraz powiedz nam o tym, czego słuchasz z muzyki współczesnej i z tej wcześniejszej?

A: Znowu będzie odpowiedź bardzo dobra i ambitna... Oczywiście Bacha, tralalala. Wiem, że to jest straszne, ale Bach był super. Po prostu. To jest fantastyczne, jak Bach rozwija każdą myśl – idealnie. Tylko tyle, jeżeli chodzi o kompozytorów z przeszłości.

E: Tylko?

A: Jeżeli chodzi o inspiracje to tak. Natomiast słucham wszystkiego. Bardzo lubię Vivaldiego, oczywiście bardziej wykonania niż samą muzykę. Uwielbiam muzykę dawną, przede wszystkim barok: Caldara, Stradella, Veracini i oczywiście boski Haendel, dlatego też zacząłem się uczyć śpiewu kontratenorowego, bardzo mi się to spodobało.

J: A kompozytorzy współcześni?

A: To jest inna sprawa. Staram się słuchać jak najwięcej. Świadomie szukam jakichś podniet artystycznych, jakiejś myśli, która doda mi mocy do pisania (śmiech).

J: Jakieś nazwiska?

A: Bardzo lubię spektralistów francuskich.

J: (rubaszny śmiech)

A: To wszystko przez Jasia! Ale muszę zacząć od Sikorskiego i Feldmana. Oni byli najwcześniej. Kocham muzykę Sikorskiego, uwielbiam. Przesłuchałem wszystkie utwory, jakie znalazłem z Związku [Kompozytorów Polskich]. Feldmana nie znam tak dobrze, bo... nagrania są strasznie drogie. *Why Patterns* na fortepian, flet altowy i glockenspiel to jest taki odjazd!!! Rzadko tego słucham, ale jak się to włącza, to człowiek odlatuje. Pół godziny tak kosmicznej muzyki, po prostu z innego świata. Boski!

E: A Grisey?

A: Też. Spiąłbym wszystkich spektralistów, których do tej pory poznałem. Bardzo lubię *Gondwanę* Muraila. Oczywiście też Szymański i Mykietyn. Teraz oczywiście Kulenty, to zresztą słychać. Xenakis trochę mniej. Scelsi. Bardzo lubię wczesnego Pendera.
(...)
Kiedy przyszedłem do profesora, to przyniosłem mu sonorystyczną partyturę. To była jakaś msza na stuosobowy chór *a cappella* i w ogóle jakieś dziwne rzeczy. Miałem wtedy 15 lat.

J: Niebezpieczna ta młodzież dzisiaj…

A: To było okropne, jakaś taka nieodrobiona muzyka, bardzo sonorystyczna. Straszne rzeczy pisałem. I profesor powiedział, że w sumie fajnie, ale utwór jest skończony, więc może napiszemy coś innego. Powiedział: „Wiesz, teraz to trochę inaczej się pisze, to możemy spróbujemy inaczej?" Tak to było. A później poznałem muzykę Szymańskiego, to było w 1999 albo 2000 roku.
(...)

J: Z tego wynika, że bardzo wcześnie zacząłeś komponować?

A: Coś mi odbiło. Na początku śpiewałem w chórze, bo nie przyszło mi do głowy, żeby pójść do szkoły muzycznej. Przez dwa lata chodziłem na chór, nie byłem nawet świadomy tego, co śpiewam. Potem miałem mutację, więc stwierdziłem, że trzeba spróbować czego innego. Moja koleżanka sprzedawała pianino, to je kupiłem, zacząłem brać lekcje gry. I pomyślałem, że coś sobie napiszę. Poznałem podstawy notacji i natychmiast zacząłem kombinować. Nie znałem żadnych muzyków i to był wielki problem, bo nie wiedziałem gdzie szukać, ale w mojej bibliotece osiedlowej znalazłem książki o Pendereckim i Lutosławskim. Były tam fragmenty partytur sonorystycznych Pendera, przy nich odjechałem. Potem trafiłem na książkę o muzyce współczesnej, jakieś pogadanki, a tam były partytury graficzne. Wtedy stwierdziłem: „Wow, tak można pisać!" Zacząłem rysować różne bohomazy. Mama mówiła: „Andrzej, przestań się zajmować bzdurami, zacznij się uczyć!" Tak to wyglądało. Potem komponowałem też jakieś niewykonalne i zupełnie absurdalne utwory serialne.

E: Nawiązując do tego zdania Twojej mamy, że może powinieneś zacząć się uczyć, to powiedz, co poza muzyką Cię interesuje.

A: Bardzo lubię malarstwo. To jest kolejny ważny punkt, bo moja muzyka jest bardzo malarska. Barwa dźwięku zawsze była dla mnie bardzo ważna.

E: A wcześniej wymigiwałeś się z tej barwy. Mówiłeś o czasie...

A: Przepraszam. Oczywiście, że barwa. *At grey moonrise* jest dla mnie szarym utworem. Bardzo wtedy lubiłem szarą muzykę.
(...)

E: Czy pojawia się czasami w Twojej świadomości niepokój? Bo z tego, co mówisz wynika, że jesteś zadowolony z tego, co piszesz…

A: (wybuch śmiechu)

E: Nad wszystkim panujesz, wszystko Ci się podoba, sprawia Ci to przyjemność, lubisz to robić, ale czy pojawia się jakieś zawahanie?

A: Tak. *Umbrae* nazwałbym swoim op. 1, dlatego że nic bym w tym utworze nie zmienił, niczego nie chcę poprawiać. Natomiast we wcześniejszych utworach jest wiele miejsc, które albo bym wywalił, albo napisał zupełnie inaczej i jestem z tych utworów bardzo niezadowolony. Przed *Umbrae* miałem poczucie, że coś tam sobie piszę, takie pitu pitu, i nic z tego nie wyjdzie. Natomiast po *Umbrae* jestem na tyle usatysfakcjonowany, że mam nadzieję, iż coś z tego będzie. Ale oczywiście następny utwór może być zupełną pomyłką i znowu wrócę do punktu wyjścia i będę narzekał.

E: A jak traktujesz to, co robisz? Komponowanie to najważniejsza sprawa w Twoim życiu czy...

A: To jest jak oddychanie. Jak drapanie się po głowie. To oczywiste.

J: Ale po co piszesz? Drapiesz się po głowie, bo Cię swędzi, a komponujesz też dlatego, że Cię swędzi?

A: Tak (ze śmiechem)
(...)

J: Ja mam tradycyjne pytanie. Co by się stało, gdyby Twoich utworów nikt nie wydawał, nikt nie słuchał? Czy byłbyś w stanie pisać do szuflady? I jak masz zamiar zarabiać na życie w sytuacji, kiedy nikt nie wykonuje tych utworów, a komponowanie jest zajęciem zupełnie niedochodowym?

A: To znaczy pytasz o to, czy mógłbym postąpić jak Charles Ives i być urzędnikiem, pracować od 8.00 do 16.00, palić papierosy i pić kawę ze szklanki? Chyba nie.

E: A myślisz o tym? Czy po prostu komponujesz i nie zastanawiasz się?

A: To mi spędza sen z powiek, zwłaszcza w polskich warunkach. Już w tej chwili mam problemy. Jakoś to będzie. Po prostu wstaję rano, rzeczywiście jak urzędnik, tylko że siadam do partytury i pracuję od 8.00 do 15.00 mniej więcej.
(...)
Lubię spokój, lubię siedzieć na wsi na Mazurach, nikogo dookoła, las, cisza, spokój, i tam pracuję.

E: Mógłbyś zostać na wsi na zawsze?

A: Mógłbym. Oczywiście szkoda by mi było koncertów, życia muzycznego, ale mógłbym.

J: Chciałbym przypomnieć, że spośród kompozytorów, z którymi robimy wywiad, jesteś najmłodszy, a mimo wszystko już dobrze znany w środowisku. Wszyscy kojarzą Twoją postać i to wynika po części z ciągłej obecności na Forum Uczniowskim na Miodowej, ale też, ośmielę się zaryzykować, z pewnego specyficznego image'u, jaki wykształciłeś: stroju, obecności w pewnych miejscach, znajomości z wieloma osobami, pięknie wydawanych przez siebie płyt. Jak ważna jest dla Ciebie autopromocja i własny image?

A: Zawsze jestem absolutnie szczery. I w muzyce i na co dzień. Nie staram się siebie kreować.
(...)

J: Wracając do twórczości, jakie są inspiracje Twoich utworów (chodzi mi o inspiracje pozamuzyczne)?

A: Tak jak już mówiłem: malarstwo. Ubóstwiam Pollocka. Kiedyś sobie kupię ten wymarzony album...To, co ja przeżywam oglądając malarstwo Pollocka... Wpadam w ekstazę. Marzę o tym, żeby wreszcie pojechać do Berlina i zobaczyć kolekcję MoMA. Choćby dla tych trzech płócien.

E: Dlaczego właśnie Pollock?

A: Bo on jest taki prosty. To jest prosta, szczera, abstrakcyjna emocjonalność.

J: Jest bardzo intensywny...

A: Jak cholera intensywny, dlatego go tak uwielbiam.
(...)

E: Ciągle wraca tu pojęcie intensywności. W muzyce, we wszystkich sztukach, w życiu pewnie też?

A: Nie.

E: Nie? Tylko w sztuce?

A: Jestem starym człowiekiem. Zachowuję się jak siedemdziesięcioletni staruszek. Moi rodzice imprezują, a ja siedzę w domu. Książeczka, ciepły fotel, miękkie kapcie...
(...)

J: Pewnie znasz wielu młodych kompozytorów Polsce. Czy masz wrażenie, że jest coś wspólnego, czy zauważasz coś takiego, jak pojawienie się nowej generacji? Żeby było jasne, nie pytam o ducha pokolenia.

A: Każdy z nich tworzy inaczej. O niektórych mogę powiedzieć, że charakteryzuje ich to, że chcą iść naprzód, nie wierzą w postmodernizm, tylko szukają nowej drogi, metajęzyka, żeby coś powiedzieć. A z drugiej strony mamy takich, którzy patrzą wstecz. To jest taka noworomantyczna muzyka i ci właśnie nazywają Olę Grykę pogrobowcem awangardy (śmieje się).

E: Takie podejście jest Ci obce?

A: To jest jakiś absurd, ja tego nigdzie nie widzę. To jest dziwna sytuacja. Hania Kulenty mówi, że jak ona studiowała, to nie można było pisać muzyki tonalnej, a teraz jest niemalże odwrotnie. Muzyka posttonalna do tego stopnia dominuje, że jak ktoś idzie naprzód, szuka czegoś innego, to jest pogrobowcem awangardy, czy epigonem.

E: Teraz nie ma takiego terroru.

A: Nie ma? A czy takie stwierdzenie nie jest terrorystyczne?
(...)

E: Jest jeszcze kategoria grzecznej i niegrzecznej muzyki. Czego szukasz w emocjach, nastrojach, swoich intensywnościach? Tego co oczywiste czy nieoczywiste?

A: Rozumiem, że oczywiste byłoby bardziej tradycyjne, nierozwojowe?

E: Chciałabym się jakoś zbliżyć do tej Twojej intensywności.

A: Teraz chciałem napisać cholernie psychodeliczny, chory utwór, chorą muzykę.
(...)

J: A czy napisałbyś utwór religijny?

A: Napisałem nawet dwa religijne utwory. W tym roku. Jeden z nich jest całkiem fajny, prosty, nawet tonalizujący, ale z ciekawą harmonią. Zamiar był prosty – wysłanie go na konkurs.

J: No proszę, znowu autopromocja.

A: To jest akurat wykalkulowane.

J: Wykalkulowana muzyka religijna? Brzmi strasznie.

A: Jestem w tym szczery. Może to się wydawać dziwne, wręcz absurdalne bo jestem krwiożerczym ateistą. Ale miałem ochotę. Zobaczymy, co z tego wyjdzie...

J: Muzyka religijna też jest w pewien sposób zaangażowana.

A: Świetnie jest, kiedy ktoś umie pisać piękną muzykę zaangażowaną, która nie jest kiczem. Gubajdulina jest tego dobrym przykładem.
(...)

E: Ja mam do Ciebie pytanie, które być może jest bezczelne i najwyżej nie odpowiesz. Dla mnie to jest niesamowity moment, kiedy człowiek mówi, że jest wierzący albo, tak jak Ty, że jest krwiożerczym ateistą. Za tym sformułowaniem stoi człowiek i jego stosunek do świata, to jest podstawowa sprawa. Jak Ty to widzisz?

A: Dla mnie to jest bardzo proste. Kiedy stwierdzam, że Boga nie ma, rozwiązuję tym mnóstwo problemów.

E: To jest pójście na łatwiznę?

A: Nie. Tak po prostu jest.

E: Ale to bardzo wygodne. Mówisz, że nie masz wielu problemów dzięki temu. A one są, tylko Ty je odwróciłeś od siebie.

A: To jest rozwiązanie.
(...)

E: Nie miałeś nigdy żadnych wątpliwości?

A: Nie.

E: Żyjemy raz, i tyle?

A: Tak.

J: To znaczy, że nie ma duchowości?

A: A co się za tym kryje?

J: Transcendencja, przekroczenie własnego JA. Jak przekraczasz własne JA?

A: Wiesz, co? Piję herbatę, dużo. Proszę, zmieńmy już temat. Późno się zrobiło...(śmiech)

J: Nie masz potrzeb duchowych?
(...)

E: Żyjesz, komponujesz i tyle?

A: Jedynym przedłużeniem naszej egzystencji są nasze dzieci, to bardzo proste. Można też coś tam skrobnąć i jest pewna szansa, że to zostanie.

J: A jak Kwieciński umrze?

A: Jego muzyka też może umrzeć, i co?

E: I nie przeraża Cię, że świat jest tak skonstruowany?

A: Nie.

J: A jakby ktoś znalazł w Twoim utworze jakieś pierwiastki duchowe, to co?

A: Smacznego!
(...)

J: To znaczy, że wystarcza Ci własne doświadczenie i nie potrzebujesz wykroczenia poza to, co przeżyłeś, przeczytałeś?

A: Tak.

J: A czy Twoja muzyka przekazuje uczucia?

A: Smutek, rozdarcie...(śmiech). Nie wiem.

E: Ale po co komponujesz i dlaczego chcesz przelać intensywność na muzykę?

A: Chcę coś powiedzieć. Czuję się tak, jakbym stał w tłumie w metrze i coś krzyczał. Wcześniej szeptałem, teraz krzyczę.

J: I o czym krzyczysz?

A: To jest czysta abstrakcja. Dlatego Jackson Pollock. Absolutna emocja.

E: To znaczy, że masz bardzo ściśle ograniczone pole zainteresowań, już wiesz, co na Ciebie działa, co nie, i jest to już sprecyzowane w Tobie?

A: Na razie tak jest. Pollock mi nie może przejść już od wielu, wielu lat.

E: Ale piszesz muzykę transową. Po co?

A: Krzyczę w metrze. Odczuwam taką potrzebę. To jest sposób komunikacji.

E: Skąd w Tobie potrzeba krzyczenia, skoro wszystko jest proste?

A: Bo tak. Dla mnie wszystko jest proste.

E: Nie wierzę Ci. A cierpisz czasami?

A: Jesteście naprawdę bezczelni. Prawdziwi dziennikarze!

E: To jak jest z tym cierpieniem?

A: Nie ma odpowiedzi. Ja w ogóle nie widzę sensu ludzkiej egzystencji. Widzę absolutny bezsens. Rodzimy się, żyjemy, przedłużamy gatunek..

J: To po co piszesz? Przedłużaj ten gatunek!

A: Nie interesuje mnie przedłużanie gatunku. Piszę sobie muzykę. Uprawiam swój ogródek.

J: Ja nie mam więcej pytań. Wykończył mnie ten ateizm. Tylko struktura, tak?

A: Czysta, niczym nieskrępowana, bezznaczeniowa, abstrakcyjna emocja.

Warszawa, Café Iluzjon, wrzesień 2005.
Pełna wersja wywiadu znajduje się na naszej stronie internetowej www.glissando.pl

Andrzej Kwieciński (1984)

Uczeń Szkoły Muzycznej II stopnia im. Józefa Elsnera (klasa kompozycji Sławomira Czarneckiego), konsultacji kompozytorskich udzielają mu Paweł Mykietyn (od 2002 roku) i Hanna Kulenty (od 2003). Ostatnio zaczął uczyć się śpiewu kontratenorowego u Roberta Lawatego. Debiutował w roku 2001 na szkolnym festiwalu Uczniowskie Forum Muzyczne, od tego czasu rokrocznie prezentowano tam jego utwory, w tym: *Miserere*, *Desire* oraz kameralne *join*$_1$*y*. Dużą popularność zdobył jego kwintet smyczkowy *Umbrae* pisany dla zespołu Transemble – w 2004 roku wykonano go w Warszawie 5 razy, w tym w klubie Le Madame, podczas festiwalu Turning Sounds i na koncercie Koła Młodych przy „Warszawskiej Jesieni" razem z kwartetem *at grey moonrise*. W 2004 roku dostał zamówienie od Nonstromu, które zrealizował utworem *ial.tes.ef 2:29*.

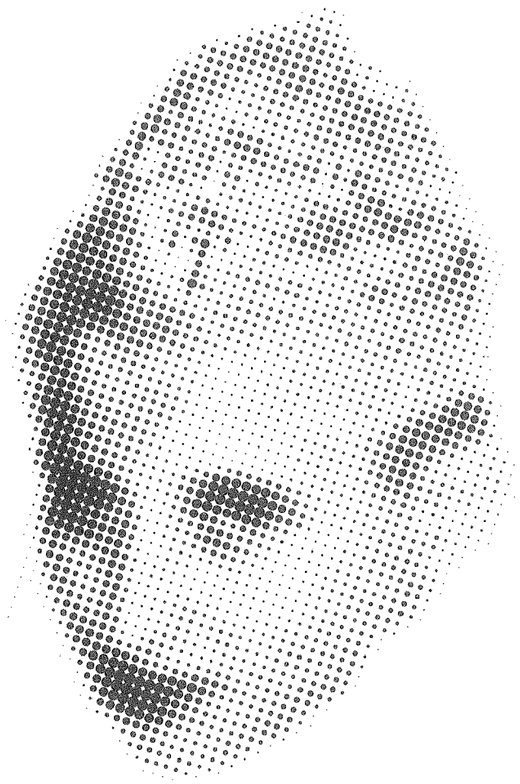
Choć Kwieciński jest najmłodszym z prezentowanego tu grona, a w pełni podpisuje się pod jednym utworem, to zdaje się być nie gorzej od swych starszych kolegów uzdolniony i mieć niebywałą łatwość pisania muzyki. W swych kompozycjach, poza wciąż wielce widocznymi wpływami zewnętrznymi (Kulenty, Sikorski, Pärt) zdaje się wykazywać zaczątki indywidualnego stylu. Najbardziej interesują go kwestie rozrzedzenia czasu oraz kontroli nad zmianami barw w utworze. Uprawia kameralistykę i symfonikę pozbawioną odniesień semantycznych (żadnych utworów z głosem, tekstem czy programem), z tytułami wskazującymi na immanentne cechy muzyki.

At grey moonrise (2002) to muzyka szarych, jednostajnych odcieni, której powoli rozwijane frazy rozdzielane są niezwykle długimi pauzami, co sprawia iż czas całkowicie się zatrzymuje. *Desire* to gęsta kompozycja, w której główną rolę formotwórczą pełni barwa, ciągłe zmiany oświetlenia tych samych akordów, niemal jak w koncepcji *Klangfarbenmelodie* Schönberga. Cykl *join*$_1$*ów* pisanych dla kolegów na niebanalne obsady kameralne jest Kwiecińskiego flirtem z postmodernizmem i barokiem: obróbce i dekonstrukcji poddane są tu utwory m.in. Vivaldiego. Wreszcie osławione *Umbrae* (2004): zaskakujące połączenie systemu dźwiękowego wywiedzionego ze spektrum dźwięków e i a oraz drapieżnego, ale i transowego pulsu, żeby nie powiedzieć: *drive'u*. Pierwsza połowa to zapętlanie, ciągle przyspieszające, zagęszczające się, dążące do kulminacji, a przy tym nie gubiące dobrze wyczuwalnego rytmu. Gdy do kulminacji wreszcie dochodzi, utwór zostaje niejako rozbity, czas i ruch – zatrzymane, dźwięk – zastąpiony ciszą. Coś jeszcze próbuje się urodzić, zacząć, ruszyć, ale nie będzie mu to dane. Kompozytor enigmatycznie łamie prostą formę i stawiając znak zapytania pobudza do dalszych interpretacji.

Jan Topolski

Ważniejsze utwory: *Toccata per due pianoforti* na dwa fortepiany (1999), *Krystalizacje* na flet altowy (1999), *Cisza leśna* na kwintet dęty (2000), *Miserere* na 5 głosów i 4 instrumenty (2001), *join*$_1$^{2} na fortepian (2001), *Desire* na dwie orkiestry przestrzenne (2002), *Play with me, please...* na pięć telefonów komórkowych, *...i bez obawy mijać otwarte okna* na klarnet, skrzypce, altówkę i wiolonczelę (2002), *join*$_1$^{3} na skrzypce barokowe i basso continuo (2002), *at grey moonrise* na kwartet smyczkowy, *Luce nella notte* na wiolonczelę i orkiestrę (2003), *join*$_1$^{4} na zespół rockowy (2003), *Benedictus* na chór mieszany (2004), *Umbrae* na kwintet smyczkowy (2004), *ial.tes.ef 2:29* na klarnet, puzon, fortepian i wiolonczelę (2004)

Aleksandra Gryka



J: Zacznę zupełnie niemuzycznie; jesteś jedną z najbarwniejszych postaci naszej sceny muzycznej, nawet podczas tegorocznej „WJ" wymyślono Ci przydomek „córka Karlheinza Stockhausena" – to tak à propos Twojego wyglądu... Czy to jest próba stworzenia jakiegoś wyrazistego wizerunku?

O: Nie, i nie jestem córką tego pana (śmieje się). Po prostu tak lubię.

J: I taką fryzurę też lubisz?

O: Tak. Nie mogę się obcinać na jeża, bo wyglądam wtedy jak żołnierz (a na razie do wojska się nie wybieram), więc sobie stawiam coś w rodzaju irokeza... (śmieje się)

E: Jesteśmy tuż po „WJ" 2004 i mam pytanie odnośnie Twoich wrażeń. Czy coś Cię tam zafrapowało, porwało?

O: Jasne, chyba najbardziej koncert czterech symfonii Lutosławskiego. Ale jakiegoś wielkiego odkrycia, jakim był np. rok temu wykonanie *Czterech pieśni*... Griseya nie było. Chociaż z drugiej strony, na każdym koncercie można znaleźć coś interesującego, nawet jak był mniej udany.

E: A fakt, że jesteś kompozytorką, ma wpływ na to, jak słuchasz?
O: Tak, oczywiście. Kiedyś np. traktowałam koncert jako kopalnię pomysłów. A teraz słucham coraz bardziej wnikliwie.

E: Co Cię najbardziej fascynuje, inspiruje? Gdybyś miała to odnieść do „WJ"...

O: Szukam pomysłów, czy raczej: pewnego rodzaju inspiracji na cały utwór lub na jakieś drobiazgowe rozwiązania.

E: Coś Ci tak naprawdę pozostało po tej „WJ"?

O: Pewnie, mam teraz pomysły na cztery utwory, chociaż wyjdą z tego może dwa...

E: A możesz coś zdradzić?

O: Na razie jawi mi się jakaś barwa, koncepcja na to jak

formalnie poprowadzić cały utwór... Mam też pomysł na kompozycję z udziałem fortepianu, może na taśmę ośmiokanałową, o ile studio w Krakowie coś wymodzi... i jeszcze jakaś warstwa wideo do tego...

E: Czy myślisz o tym, żeby z kimś współpracować?

O: Nie. Kiedyś zrobiłam sama wideo, byłam szczęśliwa, że udało mi się w ogóle opanować ten program. Cały czas coś próbuję z tym zrobić.

E: Jak czujesz się teraz jako kompozytorka? Pamiętam naszą rozmowę sprzed dwóch lat. Coś się przez ten czas zmieniło?

O: Cos się może pogłębiło... Mam chyba większą świadomość słuchania, większą świadomość siebie... A tak poza tym, to przez te dwa lata nic nie urosłam (a szkoda) – zawsze chciałam mieć 170 cm wzrostu, a że chodzenie na szpilkach (na szczudłach również) to dla mnie rzecz niewykonalna, tak też w swoich 166 cm wciąż tkwię (śmieje się).

E: Jak myślisz teraz o komponowaniu?

O: Czytam sobie o materii i antymaterii, i to jest rodzaj mojego natchnienia...

J: Czyli fizyka? Jak się patrzy na tytuły twoich utworów... one nie są zrozumiałe dla śmiertelników.

O: To tylko moje skróty myślowe i nie mają one wcale ułatwić zrozumienia utworu... Mają kompozycje dodatkowo ubarwiać, coś jeszcze troszkę bardziej pomieszać...

J: Mogłabyś wyjaśnić na jakimś przykładzie, co one znaczą?

O: Cała zabawa polega właśnie na tym, żeby nie tłumaczyć! (uśmiecha się)

E: Wydaje mi się, że kluczowe jest dla Ciebie „złapanie" metafory – mówisz materia-antymateria, ale jak to się dalej przekłada na proces komponowania?

O: Jest coś, co odpowiada mojemu wyobrażeniu i co usiłuję przerobić potem na formę muzyczną. Nie sądzę żeby tu chodziło o łapanie metafor. Ciężko jest mi naprawdę powiedzieć co pojawia się najpierw (poza pomysłem zasadniczym oczywiście, bo ten pojawić jako pierwszy musi się zawsze) – forma, brzmienie czy może kolorystyka. Bo harmonia jest z reguły na końcu... Jest dla mnie najmniej istotna.

E: Twoją muzykę zawsze odbieram jako obiekt przestrzenny i wielowymiarowy.

O: To ciekawe odczytanie, chciałabym, żeby ludzie tak właśnie odbierali moją muzykę, ja właśnie w taki sposób myślę. Najchętniej kupiłabym sobie sztalugi i na nich „malowała" tę przestrzeń. Jest zawsze kilka wymiarów jednocześnie. Ale mam wrażenie, że ostatnio trochę upraszczam. Może za bardzo...

J: Nie, chyba jeszcze ujdzie! (śmieje się)

E: A gdy pojawia się chaos, to z nim jakoś walczysz?

O: Wtedy uproszczenie jest pewnym sposobem. Na przykład zamiast siedmiu linii są cztery... Ale nie wiem, czy to dobrze i z chaosem raczej nie walczę. W ogóle jak człowiek słyszy słowo chaos, to zaczyna się bać; i ja też... A Gombrowicz pisał: „Jak to jest, że urodzeni z chaosu, nie możemy się z nim zetknąć. Zaledwie spojrzymy, a już w naszym spojrzeniu rodzi się porządek i kształt..."

J: Dlaczego właściwie tak Ci zależy na komplikacji, gęstości?

O: Trudno jest mi coś wyrazić jedną myślą. Jak myślę o jakiejś rzeczy, to myślę również o rzeczach związanych z nią bliżej lub dalej. Poza tym lubię kosmos...wszechświat... czarne dziury... galaktyki... czarna materia... materia?... czas... liczby: te nano i te makro...i ta malutka Ziemia ze swoimi mieszkańcami w tym wszystkim...

J: Mhm, czy w takim razie chciałabyś, żeby Twoje utwory były podobne w strukturze do wszechświata?

O: Pewnie, byłoby fajnie! (śmiech)

J: To, co mówisz, powiązałbym najchętniej z wizją Xenakisa. Czy to jest dla Ciebie jakiś bliski twórca?

O: Jest mi bliski, jest dla mnie jednym z wzorców, ale nie będę go naśladować... Może wyciągać wnioski – tak.

E: W Twoich inspiracjach widać jednak sprzeczności, np. Chopin, o którym mówiłaś mi dwa lata temu, a z drugiej strony Xenakis. Czy myślisz kategoriami: delikatność-brutalność?

O: W muzyce muszą być kontrasty. Ważne jest, żeby znaleźć takie proporcje, żeby te skrajności mogły zaistnieć jednocześnie, czy może prawie jednocześnie. A poza tym, podobno przeciwności lubią się ze sobą łączyć, chyba cała natura została tak ukształtowana.

J: Co właściwie chciałabyś przekazać swoją muzyką?

O: Nie lubię o tym mówić za bardzo. Chyba to, co w danym momencie wydawało mi się ważne, warte przekazania... tak naprawdę to moja tajemnica.

J: Myśl, uczucie?

O: Wiesz, chyba myśl bez uczucia i uczucie bez myśli nie ma za bardzo sensu...

J: Ale zdarza się... Chciałabyś, żeby słuchacz ten komunikat odczytał?

O: Każdy odbiera inaczej, jeżeli nie wychwyci tego, co było dla mnie istotne, to trudno. Ja na przykład słucham muzyki coraz bardziej emocjonalnie.

J: Rozmawiasz ze swoimi słuchaczami?

O: (stanowczo) Nie.

E: Czy mogłabyś w ogóle nie komponować?

O: Pewnie ciężko by mi było to wszystko zostawić... Kiedyś, jak już się stwierdzę: dość, to wyjadę do Islandii i zacznę łowić ryby. Północ mnie bardzo pociąga: cisza, przestrzeń i surowość, taka, że aż boli! Zdecydowanie bardziej lubię Północ, nie Południe. I morze...ocean...zimną, prawie nieskończoną wodę...

J. Wrócę jeszcze do pytania o sens komponowania. Czy np. fatalne recenzje, perspektywa życia w nędzy mogłyby skłonić Cię do rzucenia kompozycji?

O: Nie, ja w ogóle nie myślę o tych złych rzeczach. Mam taką filozofię życia, która mówi, że nie należy myśleć o tym, co złe, tylko o tym co dobre i dostrzegać wszędzie pozytywy. A komponowanie to dla mnie jakiś sens życia.

E: Mogłabyś pisać do szuflady?

O: Ja czasami piszę do szuflady.

E: Myślałaś o tym, żeby napisać utwór multimedialny, dramatyczny? Może nie od razu operę...

O: Na dyplom napisałam balet i chciałabym go kiedyś wystawić. Chciałabym też w jakimś projekcie wykorzystać internet, żeby działo się to równocześnie w kilku miejscach, miastach. Na dużą skalę.

E: Czego słuchasz w domu, dla przyjemności?

O: Słucham ostatnio nowej Björk. To bardzo ciekawa płyta. Albo Radiohead... I Chopina... tak tak tak (uśmiecha się).

J: Wierzysz w to, że stworzysz swój własny, oryginalny język muzyczny?

O: To jest na pewno ważne. Najistotniejsza jest dla mnie barwa – stworzenie własnego języka nie jest moim celem. Chociaż on zapewne powstanie tak czy inaczej. Boję się, że jak już go znajdę, to w nim ugrzęznę. To się niestety bardzo często zdarza kompozytorom.

J: Kiedy słucham Twoich utworów, mam wrażenie niedosytu. Nie ma w nich dramaturgii, ona jest ledwie zasugerowana. Za każdym razem chcę usłyszeć nowy utwór, bo tamten poprzedni mi nie wystarcza...

O: Ale to fajnie, że tak Ci się wydaje. Lubię krótkie formy, poczucie niedosytu (to podobno również bardzo ważne w procesie odżywiania u człowieka). Lubię dawkować...a przedawkowanie często grozi śmiercią...

J: Ale to jest niebezpieczne, bo słuchacz czuje się podniecony i porzucony...

O: To niech spada... (śmiech)

E: Należysz do grona fanów spektralizmu?

O: No jasne: świetnie, że w głowach kompozytorów coś takiego się pojawiło. Spektralizm cały czas mam na uwadze, ten kierunek jest mi bliski, choć nie znaczy to, że będę produkować jakieś spektralne kalki.

J: Boisz się teoretycznej strony spektralizmu?

O: Nie, wręcz przeciwnie, tylko, że nie chcę zatrzymywać się na poziomie wyliczania, potrzebne są też emocje.

J: Czy masz jakiegoś mistrza we współczesnej muzyce?

O: Teraz jest nim Grisey. Podoba mi się, jak sobie wszystko poukładał, przede wszystkim podoba mi się sama jego muzyka. Spektralizm posłużył mu do pokazania siebie.

J: A dostrzegasz jakieś podobieństwo w twórczości swojej i rówieśników, coś, co byłoby wspólne dla całego pokolenia?

O: Nie! Lubię muzykę Wojtka Zycha, Adama Falkiewicza. Ważne są rozmowy, zainteresowania. Ale każdy z nas jest inny.

J: Czy „nowość" jest dla Ciebie ważna?

O: To zależy co ta „nowość" oznacza Bo jest: nowe-stare; nowe-nagłośnione, aczkolwiek puste; nowe-bo się właśnie narodziło; nowe-niedostrzegalne, itd. Wydaje mi się, że to prawdziwe nowe i jednocześnie dobre jest dostrzegalne znacznie później, kiedy już przestaje być w rzeczywistości nowym, choć jest tak nazywane. Jednak jak słyszę słowo „nowość", to przeważnie kojarzy mi się ono z nowinkami technicznymi, gadżetami elektronicznymi.

J: Lubisz swoje stare utwory?

O: Z reguły nie. Wolę do nich nie sięgać.

E: *Jaki aparat wykonawczy najlepiej czujesz? Na co chciałabyś pisać?*

O: Na instrumenty. Z głosami jest trudniej, trzeba brać pod uwagę możliwości gardła, nie można tak szaleć.

J: (śmieje się) Jaka ładna odpowiedź! Jaki masz stosunek do elektroniki?

O: Elektronika to taki sam, w pewnym sensie, aparat wykonawczy jak „żywe" instrumenty. A ponieważ obiecałam mojej pani profesor, że będę pisać i tak i tak, toteż obietnicy swej dotrzymam, gdyż wiele słuszności jest w tym, że w świecie wielości należy wielość wykorzystywać.

E: A jakbyś podeszła do sakralności?

O: Mnie raczej pociąga wszechświat, fizyka, fizyka kwantowa. Wiara w naukę...

E: A jak jest z literaturą? Wolisz prozę czy poezję?

O: Prozę, szczególnie SF: Lema, Dicka, Pratchetta. I Gombrowicz, Nabokow, Poe...

J: Fascynuje mnie problem antymaterii, o której wspominałaś. Czy w Twojej muzyce jest jakaś materia, której nie słyszymy?

O: Mhm, fajnie by było. Coś tam jest poza nutami, dźwiękami... Aczkolwiek gdyby tak powkładać tam trochę tej prawdziwej antymaterii, to anihilacja gotowa i koncert odwołany (śmieje się). A czasami lubię podpuścić słuchacza, dobrze jest zrobić mu psikusa.

J: Możesz podać jakiś przykład?

O: Nie mogę, bo wtedy to już by nie był psikus (śmieje się).

J: A poszukujesz poza systemem równomiernie temperowanym? To jest dla Ciebie ciekawa perspektywa, czy ograniczenie?

O: Mikrotony – to mnie pociąga.

J: Jakbyś porządkowała harmonię w systemie mikronalnym? To bodaj główny problem, jaki czeka śmiałków zapuszczających się na te tereny...

O: Nie porządkowałabym wcale.

J: A jak w ogóle komponujesz? Jak przebiega u Ciebie ten proces?

O: Hmm...Najpierw dużo myślę, obmyślam, analizuję, obliczam i przeliczam, a później zapisuję i dużo zmieniam z owych przemyśleń.

E: Czy czujesz się jakoś bardzo związana z tym miejscem, jego historią, w ogóle – Europą Wschodnią?

O: Nie sądzę, ale lubię kontynent, na którym się urodziłam: zarówno jego wschodnią jak i zachodnią część. Co się tyczy historii... Tego co się stało, zmienić się nie da... Można jedynie wyciągnąć wnioski, oby tylko jak najlepsze...

E: Była taka sytuacja na próbie podczas ostatniej „WJ": wokół Ciebie siedziała grupa osób. Pożyczyłaś komuś partyturę i ta partytura gdzieś powędrowała, na co zareagowałaś bardzo gwałtownie – „Oddać mi to, natychmiast!". Bardzo mi się to spodobało, bo prawdopodobnie zareagowałabym tak samo. Ale to świadczy o tym, że komponowanie jest dla Ciebie czymś bardzo intymnym.

O: Tak jest, rzeczywiście. I najchętniej na wykonaniach siedziałabym jak najdalej, bo bardzo się denerwuję, przeżywam.

E: Ale czy ten stres jest tak wielki, że uniemożliwia Ci słuchania tego, co dzieje się dookoła?

O: Wręcz odwrotnie, słyszę, i to jak najbardziej dokładnie – i to jest chyba najgorsze.

J: Czy po wykonaniach, próbach dokonujesz jakiś poprawek?

O: Rzadko, wolę coś poprawić w nowym utworze.

J: A jesteś sobie w stanie wyobrazić utwór, z którego jesteś stuprocentowo zadowolona?

O: Chyba nie...

J: A gdyby się jednak trafił?

O: E, nie...

E: W jakim momencie zdecydowałaś, że chcesz komponować?

O: W liceum. Wcześniej grałam na fortepianie. Wszystko zaczęło się od lekcji improwizacji, w tym czasie też chodziłam na „WJ". A w ogóle to na początku podobały mi się lżejsze rzeczy, np.Górecki... Potem zaczęłam wchodzić w *materię*...

J: Czy improwizacja wciąż jest dla Ciebie ważna? Myślisz np. o utworze częściowo improwizowanym?

O: Nie, już nie – za dużo swobody by wtedy było. Ale improwizacja jest istotną rzeczą.

J: A czy możesz nam coś opowiedzieć o tym tajemniczym projekcie z Piazzolą, w którym grasz (i chyba trochę improwizujesz?) na fortepianie w triu tanga? Czy bycie pianistką jest dla Ciebie ważne?

O: Jak sam powiedziałeś to tajemniczy projekt... A fortepian to moja pierwsza miłość (uśmiecha się czarująco).

Warszawa, Café Iluzjon, październik 2004, niektóre pytania dodane w lutym 2005.
Tekst autoryzowany

Aleksandra Gryka (1977)

W 2003 roku ukończyła Akademię Muzyczną w Krakowie w klasie Krystyny Moszumańskiej-Nazar. Od 2000 kompozycji komputerowej uczyła się u Magdaleny Długosz. Uczestniczyła w kursach kompozytorskich prowadzonych pod auspicjami paryskich centrów nowej muzyki IRCAM/ACANTHES w Krakowie i Helsinkach (2000) oraz w letnich warsztatach w Reichenau w Austrii (2002). W 2001 roku debiutowała na festiwalu „Warszawska Jesień" utworem *OXYGEN nr.369,1*. W 2003 nominowana do Paszportu „Polityki". Od 2004 roku grywa w triu na fortepianie... tanga Piazzoli koncertując z tym repertuarem w Polsce i Hiszpanii.

Jedna z najciekawszych i najzdolniejszych kompozytorek młodego pokolenia. Silna i wyrazista osobowość; niezależnie myśląca i bezkompromisowa zarówno w twórczości, jak i wyrażaniu opinii. Postać niezamykająca się w jednym idiomie, poszukująca, eksplorująca nowe media (elektronika, wideo), na odległość wyczuwająca brak szczerości.

W jej muzyce słyszalna jest dbałość o detal, o strukturę, ale i kolor dźwięków. Tworzy dzieła zwarte, koncepcyjnie przemyślane, bez cienia warsztatowej wątpliwości. *W LIEN-AL*. słychać wrażliwość na barwę, ale suchą, w wyrazie niemal prymitywną i odpychającą. Z kolei *(1") exists as... (-1")* to gra kontrastów: narracja najpierw statyczna, liryczna, przechodzi w dynamiczną, motorycznie ostrą. I tak na przemian. *Interialcell*, jeden z ostatnich utworów Gryki, zwraca uwagę zwięzłością i klarownością swego przebiegu. Punktem wyjścia jest pojedynczy dźwięk: powoli rozszczepiając się w wiązkę akustycznych linii staje się coraz bardziej agresywny. Podróżujące w przestrzeni akordy zmieniają rejestry i barwy.

W *konstrunity 0100* kompozytorka wykorzystała tekst, który uległ dekonstrukcji, by miast strukturą znaczącą, stać się dźwiękowym tworzywem. Strzępom słów odzwierciedlającym smutny obraz współczesnego społeczeństwa towarzyszy muzyka niepokojąca. Brzmienia konwencjonalne spotykają się z dźwiękami ostrymi, chropowatymi, z sykami i szumami budzącymi grozę i odrazę.

Daniel Cichy

Ważniejsze kompozycje: *FOR D.* na fortepian (1999), *LIEN-AL* na wiolonczelę, klawesyn i akordeon (2000), *High3bbingNor* na orkiestrę symfoniczną (2000) *INTERIORYZACION* na komputer (2000), *OXYGEN nr. 369,1* na taśmę i fortepian (2001), *NonStopping center* na klawesyn (2001), *(1") exists as...(-1")* na flet, akordeon, trzy perkusje, fortepian i wiolonczelę (2001), *Project ien* na taśmę, wideo i tancerkę (2002), *JalchIJe* na kwartet smyczkowy i marimbę (2002), *„+"* na orkiestrę kameralną (2003), *Interialcell* na zespół instrumentalny (2003), *eSU* na warstwę elektroakustyczną i obraz wideo (2004), *konstrunity 0100* na 12 głosów (2004), *Tii* na sopran i zespoł instrumentalny z projektu opera saga *Komander Kobayashi* (2004/2005)

D U O

Sklep płytowy DUO 111
ul. Marszałkowska 111a
00-102 Warszawa
tel. +22 620 54 96
e-mail: duo111@interia.pl
pon. - pt. 11.30 - 19.00
sob. 11.00 - 14.00
klasyka, jazz, awangarda, nowe brzmienia, folk
CDs, DVDs, LPs, komis
Prowadzimy sprzedaż wysyłkową

DZIAŁAMY RAZEM

DIA PA ZON.

serpent.pl

plain.

GALERIA MUZYKI aukso
Muzyczny Sejsmograf 2005 - Koncert prawykonań cz. III
(koncert promujący trzeci numer Glissanda)

Współorganizacja
Fundacja Muzyki AUKSO
i Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski
przy współpracy oraz pod patronatem medialnym
kwartalnika Glissando

Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, 14.04.2005, godz. 21

cz. I – NONSTROM
cz. II – KWARTLUDIUM
cz. II – ARSZYN, MARCIN DYMITER, M.BUNIO.S
(czas trwania każdej z części ok. 30 - 40 minut)

Koncert, jak cały cykl *Muzyczny Sejsmograf*, poświęcony jest prezentowaniu najświeższego i szerzej nie znanego oblicza polskiej muzyki współczesnej. Ponownie będą więc miały miejsce prawykonania utworów utalentowanych przedstawicieli najmłodszego pokolenia kompozytorów. Dzieła Jacka Grudnia, Adama Falkiewicza, Andrzeja Kwiecińskiego oraz Dagmary Jack wraz z długo oczekiwaną premierą najnowszego opusu Pawła Szymańskiego usłyszymy w znakomitej interpretacji kwartetu Nonstrom.

Po przerwie instrumentaliści zespołu Kwartludium, znani z niesztampowych zainteresowań repertuarowych przedstawią dwa bardzo różnorodne kierunki swych artystycznych poszukiwań. Najpierw muzyka zanotowana, okiełznana i zracjonalizowana, czyli kompozycje kolejnych młodych talentów: Wojciecha Ziemowita Zycha, Jana Duszyńskiego oraz Bartosza Kowalskiego – Banasewicza. Następnie dionizyjski, intuicyjny żywioł wolnej improwizacji, podczas którego do członków Kwartludium dołączy obsługujący instrumentarium elektroniczne Marcin Dymiter.

Subtelną dawkę brzmień elektronicznych uznać należy za preludium do trzeciej części maratonu, podczas której znani przedstawiciele trójmiejskiej sceny alternatywnej zaprezentują improwizację opartą wyłącznie na dźwiękach syntetycznych. Arszyn (występujący w duecie z Marcinem Dymiterem) to nonkonformista zafascynowany odkrywaniem piękna i tajemnicy w pozornie niegościnnym i nieciekawym świecie szumów. Muzyka m.bunia.s, choć wyrasta ze *stylistyki* stricte rozrywkowej, przepojona jest wyrafinowanym poczuciem humoru, błyskotliwą ironią oraz mocą nadawania trywialnym nieraz dźwiękom zupełnie nowych, głębokich sensów. Każdy z tych eksperymentalnie zorientowanych autodydaktów wystąpi najpierw solo, by w finale koncertu spleść dwie tak odrębne, jakby się zdawało, poetyki w spójną intelektualnie całość.

Maraton poprzedzi konferencja prasowa redakcji pisma *Glissando*, stanowiąca jednocześnie oficjalną premierę trzeciego numeru periodyku. Twórcy kwartalnika wprowadzą gości w założenia programowe przedsięwzięcia, przybliżą zawartość marcowego wydania, opowiedzą wreszcie o planach na przyszłość. Prezentacja ilustrowana będzie próbkami wizualnymi oraz dźwiękowymi. W konferencji wezmą także udział kompozytorzy oraz instrumentaliści, których twórczość stanowi przedmiot zarówno *III Muzycznego Sejsmografu*, jak i kolejnych numerów *Glissanda*.

Koncerty w **GALERII MUZYKI aukso** odbywają się w ramach projektu **„Muzyczny sejsmograf 2005"** dofinansowanego przez **MIASTO STOŁECZNE WARSZAWA.**
Mecenas **FMa – AIG Amplico Life**
Partnerzy **FMa – Laboratorium Fotografii Profesjonalnej ProfiLab, CANON**
Patroni medialni – **GLISSANDO,** www.kamerton.net

aukso GALERIA MUZYKI
www.kamerton.net internetowy kwartalnik muzyczny
GLISSANDO
ProfiLab Laboratorium Fotografii Profesjonalnej
Canon
AMPLICO AIG Life

NOTATKI UŻYTKOWNIKA

NOTATKI UŻYTKOWNIKA

DEUTSCHER MUSIKRAT

EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

WERGO

Carola Bauckholt Jörg Birkenkötter Hans-Jürgen von Bose
Michael Denhoff Moritz Eggert Dietrich Eichmann
Reinhard Febel Ernst Helmuth Flammer Burkhard Friedrich
Lutz Glandien Detlev Glanert Peter Michael Hamel
Karin Haußmann Detlef Heusinger York Höller
Adriana Hölszky Klaus K. Hübler Johannes Kalitzke
Juliane Klein Ernst August Klötzke Babette Koblenz
Joachim Krebs Claus Kühnl Ulrich Leyendecker
Claus-Steffen Mahnkopf Jörg Mainka Gerhard Müller-Hornbach
Detlev Müller-Siemens Jan Müller-Wieland Isabel Mundry
Helmut Oehring Matthias Pintscher Anton Plate
Robert HP Platz Bernfried E.G. Pröve Andreas F. Raseghi
Nicolaus Richter de Vroe Peter Ruzicka Steffen Schleiermacher
Annette Schlünz Wolfgang von Schweinitz Charlotte Seither
Mathias Spahlinger Gerhard Stäbler Volker Staub
Christoph Staude Günter Steinke Ulrich Stranz
Jakob Ullmann Caspar Johannes Walter André Werner
Jörg Widmann Heinz Winbeck Helmut Zapf
Fredrik Zeller Walter Zimmermann

The referential recordings of the future

www.musikrat.de/edition

W czerwcowym numerze Glissanda:

Krzysztof Kwiatkowski pastwi się nad partyturą *Mouvment. Von der Erstarrung* Helmuta Lachenmanna

Ireneusz Socha zdradza tajemnice awangardy dębickiej.

Zeznania składają przedstawiciele zasłużonych oraz zupełnie nowych studiów muzyki elektronicznej.

Iwona Linstedt oddaje się urokom sonorystyczno – sonologicznej archeologii.

Jacek Skolimowski zapętla się w swych rozważaniach nad historią loopu.

Michał Mendyk doświadcza iluminacji w Dębicy.

Mateusz Franczak wdaje się w wielce owocną konwersację z m.buniem.s.

Wojciech Jachimiak odkrywa kulisy metamuzyki Iannisa Xenakisa.

Łukasz Iwasiński podąża tropem Krzysztofa Topolskiego *aca* Arszyna.

Tomasz Praszczałek zasępia się nad diachronicznym wymiarem dźwiękowych kreacji Giacinto Scelsiego.

Jan Topolski wpada w szpony muzycznego bruityzmu.

Daniel Cichy czyni ukłony w stronę Mathiasa Pintchera.

Redakcja Glissanda plądruje „Muzykę popularną" Chrisa Cutlera.